Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Patrocinada por la Universidad de Iowa

INDICE DEL TOMO XXV

Nos. 49 y 50

ENERO - DICIEMBRE DE 1960

NW 49

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature and to promote cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the *Revista Iberoamericana* twice a year and sponsors the publication of noteworthy books by Iberoamerican authors —in their original language and in English translation—, and of learned works and textbooks.

Members of the Institute meet in Congresses every two years and are of two types: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges, and libraries may become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in the Institute.

Regular members and subscribers receive the forthcoming issues of the *Revista Iberoamericana* free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers)* receive, in addition, the forthcoming issues of all the publications of the Institute, such as the *Clásicos de América*, the *Proceeding of the Congresses*, etc., and their names will appear in the *Revista Iberoamericana* at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons*, we urge you to obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefits of our publications.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00 minimum) .....

.....

Address in full .....

.....

Please make your checks payable to the Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana and mail your dues to Professor Myron I. Lichtblau, Treasurer, Syracuse University, Syracuse 10, New York. All communications regarding the circulation and distribution of the publications of the Institute should also be addressed to Professor Lichtblau.

SOCIOS Y SUSCRIPTORES

El Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se organizó en 1938 con el fin de incrementar el estudio de la Literatura Iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la *Revista Iberoamericana* por lo menos dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares,* excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares, y el Socio Protector,* cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector,* cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La *Revista Iberoamericana* se remite a los socios de número y a los suscriptores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscriptores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los *Clásicos de América* y las *Memorias,* y sus nombres se publican en la *Revista Iberoamericana* al fin de cada año.

INVITACION

El Instituto invita cordialmente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan, ora socios, ora PROTECTORES de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado,* en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Dr. Myron I. Lichtblau, Secretario-Tesorero —Hall of Languages, Syracuse University, Syracuse 10, New York.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Vol. XXV Enero-Junio 1960 Núm. 49

Publicación a cargo de:

Director-Editor (Managing Editor):
Alfredo A. Roggiano,
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa, U. S. A.

Director Literario (1960-1961)
John E. Englekirk,
University of California,
Los Angeles, Calif., U. S. A.

Secretario-Tesorero

Myron I. Lichtblau,
Hall of Languages,
Syracuse University,
Syracuse 10, New York.

Comisión Editorial (1960-1961):

Alceu Amoroso Lima (Río de Janeiro), Donald D. Foguelquist (Universidad de California, Los Angeles), Ernesto Mejía Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), Helena Percas (Grinnell College, Iowa), Allen W. Phillips (Universidad de Chicago), Aníbal Sánchez Reulet (Universidad de California, Los Angeles), José Vázquez Amaral (Universidad de Rutgers, New Jersey).

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

VICEPRESIDENTES

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York;*
Marshall R. Nason, *University of New Mexico, Albuquerque;*
Andrés Henestrosa, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa, Iowa City, Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

John E. Englekirk, *University of California, Los Angeles.*

SECRETARIO - TESORERO

Myron I. Litchblau, *Syracuse University, Syracuse 10, N. Y.*

COMISION EDITORIAL

Alceu Amoroso Lima (Río de Janeiro), Donald D. Foguelquist (Universidad de California, Los Angeles), Ernesto Mejía Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), Helena Percas (Grinnell College, Iowa), Allen W. Phillips (Universidad de Chicago), Aníbal Sánchez Reulet (Universidad de California, Los Angeles), José Vázquez Amaral (Universidad de Rutgers, New Jersey).

REVISTA IBEROAMERICANA

PROPOSITOS

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

NORMAS EDITORIALES

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

Se recomienda que en los manuscritos de artículos, notas y reseñas presentados para su publicación se sigan las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

CANJE Y SUSCRIPCIONES

Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse a: ALFREDO A. ROGGIANO, Departament of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Todo lo referente a SUSCRIPCIONES, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MYRON I. LICHTBLAU, Hall of Languages, Syracuse University, Syracuse 10, N. Y.

SUMARIO

ESTUDIOS

Págs.

LUIS LEAL, Jicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano 9

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, Un cuento de Borges: "La Casa de Asterión" 33

GUILLERMO DE TORRE, Reconocimiento crítico de César Vallejo 45

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, Chocano en Centroamérica (1920-21) 59

FRANK DAUSTER, La poesía de Jaime Torres Bodet 73

HOMERO CASTILLO, Oscar Castro Z. Perfil criollista de sus cuentos 95

NOTAS

ANÍBAL SÁNCHEZ-REULET, Alfonso Reyes (1889-1959) ... 107

RAÚL SILVA CASTRO, Vicente Huidobro y el Creacionismo .. 115

SAÚL SIBIRSKY, Manuel de Castro y su última novela 125

S. AGUADO-ANDREUT, Análisis de un soneto de Darío: hombre y poeta 135

BETTY RITA GÓMEZ LANCE, El indio y la naturaleza en los cuentos de López Albújar 141

Págs.

ARTURO TORRES-RÍOSECO, Aclaración a una reseña del Diccionario de la Literatura Latinoamericana-Chile 147

DOCUMENTOS

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, Los *pastiches* huguescos de Gutiérrez Nájera 149

ALFREDO A. ROGGIANO, Variantes en un poema de Rubén Darío 153

RUBÉN DARÍO, Poesías Americanas 157

RESEÑAS 163

ESTUDIOS

Jicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano

Dos años antes de que apareciera en París la novela *Ramiro, Conde de Lucema,* de Rafael Húmara,[1] se había publicado en Filadelfia, Estados Unidos, una obra titulada *Jicotencal*,[2] cuyo asunto, la conquista de México por Hernán Cortés, es histórico. A dicha obra —ya que está escrita en castellano y lleva la fecha de 1826— y no a la de Húmara (publicada en 1828) corresponde el título —mientras no se descubra otra de fecha anterior— de primera novela histórica en castellano. Desgraciadamente, el autor no nos dejó su nombre. La importancia que la obra tiene en la historia del género nos obliga, sin embargo, a reanudar nuestros esfuerzos para determinar el nombre de su autor. Aunque ya se ha escrito bastante sobre el tema, hasta hoy no se ha llegado a una conclusión definitiva. Los críticos que del asunto se han ocupado se concretan a discutir si el autor es español o hispanoamericano, sin proponer el nombre de ningún escritor como posible autor de la novela. Es nuestro intento en este estudio de presentar los nombres de varios autores, lo mismo que investigar la posibilidad de que uno de ellos sea el autor de *Jicoténcal.* Mas antes de entrar en materia nos parece conveniente hacer una descripción de la obra, hasta hoy casi desconocida debido a la escasez de los ejemplares.

Al examinar la novela descubrimos que, según reza el pie de imprenta, la obra, en dos tomos de tamaño pequeño, 13.5 x 8.5 cms, y de 224 y

[1] Sobre la novela histórica en España ver Guillermo Zellers, *La novela histórica en España. 1828-1850,* Nueva York, 1938.

[2] En el original, *Jicontencal,* sin acento, no porque se pronunciara como voz aguda sino debido al sistema de acentuación característico de la época.

247 páginas respectivamente, fue publicada en Filadelfia en la imprenta de Guillermo Stavely el año de 1826. Podríamos empezar dudando que la obra fuera publicada en Filadelfia. Dicha duda nos la sugiere el saber que otra obra, que también lleva como lugar de publicación la ciudad de Filadelfia (escrito Philadelphia), fue realmente publicada en La Habana. Nos referimos a la obra *Bosquejo ligerísimo de la revolución de Megico, desde el grito de Iguala hasta la proclamación imperial de Iturbide,* por Un Verdadero Americano... Philadelphia, Imprenta de Teracrouef y Naroajeb, 1822. Es evidente aquí que los nombres de los impresores son ficticios. Y en verdad, Teracrouef y Naroajeb es el seudónimo de Rocafuerte y Bejarano, verdadero autor de este curioso libro publicado en La Habana y no en Filadelfia.[3] No ocurre lo mismo, sin embargo, con *Jicoténcal.* En Filadelfia existió un impresor y editor llamado William Stavely, quien publicaba el *Episcopal Recorder* en 12 Pear y que vivía, años más tarde, en el número 474 de la calle S. Front.[4] Este editor publicó, además de la obra que nos ocupa, otras en castellano, de las cuales ya daremos razón.

Es de interés notar que *Jicoténcal* fue registrado, para los derechos literarios, por un tal Frederick Huttner, según se lee en la página 4: "Eastern Distric of Pennsylvania, to with: Be it remembered, that on the eighteenth day of August, in the fifty-first year of the Independence of the United States of America, A. D. 1826. Frederick Huttner, of the said District, hath deposited in this office the title of a book, right whereof he claims as Propietor, in the words following, to wit: JICOTENCAL..." De lo cual se desprende que el libro pertenecía a Huttner, ya fuera por haberlo escrito[5] o por haber comprado el manuscrito. En Filadelfia vivieron dos Frederick Huttner, el uno (Hutner, con una sola t) profesor de música, con residencia en 264 High y el otro, médico de profesión en 239 Spruce.[6]

La novela, según se anuncia en la primera página, estaba de venta en

---

[3] Bachiller y Morales hizo el siguiente comentario sobre este opúsculo: "Severísimo escrito contra Iturbide que termina con un poema de Heredia, que no lo firma". También nos dice que "aunque parece impreso en Filadelfia lo fué en La Habana". (Joseph Sabin, *Biblioteca Americana,* Nueva York, 1868-1936, vol. II, 1869, p. 299, No. 6456).

[4] *Desilver's Philadelphia Directory and Stranger's Guide, 1835 and 1836.* Philadelphia, 1835.

[5] Hay quien se lo adjudique. Ver. G. A. Gómez, *Xicotencatl Axayacatzin* (Bosquejo biográfico de un gran patriota), México, D. F., 1945, "Bibliografía".

[6] Ver *A. M'Elroy's Philadelphia Directory for the Year 1837.*

Filadelfia "en casa del Señor F. Merino, profesor de lengua castellana, en el Instituto de Franklin; y en la del Señor J. Laval, No. 118, Chestnut Street. Y en Nueva York, en casa de Lanuza y Mendía, No. 3. Varick street". Vivía en Filadelfia, por aquellos años un Félix Merino, "teacher and translator of Spanish and French languages" con residencia en el número 88 de la calle Wood.[7] El J. Laval era John Laval, impresor también residente en Filadelfia. Lanuza y Mendía eran libreros en Nueva York. En la última página del tomo segundo de *Jicoténcal* encontramos el siguiente interesante anuncio: "Libros de fondo que se encuentran en casa de Lanuza y Mendía de Nueva York: *Diccionario filosófico de Voltaire,* traducido por C. Lanuza, 10 tom. en 18° N. York, 1825; *Cuentos y Sátiras de Voltaire,* puestos en verso castellano por M. Domínguez, un tomo en 18° N. York 1825; *El Vicario de Wakefield,* por el Dr. Goldsmith, traducido por M. Domínguez, un tomo en 18° N. York, 1825; *Vida de Jorge Washington,* por Ramsey, 2 tom. en 18° N. York 1825; *Compendio de la historia de los Estados Unidos,* un tomo en 18° N. York 1825; *Auxiliar Vocabulario de bolsillo español inglés,* por J. L. Barry, un tom. en 16° N. York, 1825; *Fábulas de Samaniego,* un tom. en 18° N. York 1826; *Ortografía de la lengua castellana,* por la Academia española, un tom. en 18° N. York 1826; *Jicoténcal,* 2 tom. en 18° Filadelfia 1826. EN PRENSA, *Vida de Benjamín Franklin,* escrita por él mismo; *Clotilde, o el Médico Confesor,* por Víctor Ducange; *Persiles y Sigismunda,* última obra de Cervantes.—También se hallará un surtido de libros españoles antiguos y modernos y toda clase de encuadernación". En 1828, Lanuza Mendía y Cía. publicaron en Nueva York las *Poesías de un mexicano* (2 vols. en 8°) de don Anastasio María de Ochoa, autor también de "una novela de costumbres mexicanas, de la cual ni el nombre ha quedado".[8]

Por lo anterior nos damos cuenta de que *Jicoténcal* estaba de venta en Nueva York el mismo año que vió la luz en Filadelfia. En febrero del año siguiente el poeta William Cullen Bryant le dedica una larga reseña en su revista *The United States Review and Literary Gazette,*[9] que por aquel entonces publicaba en Boston. Tenemos noticias de que el libro llegó a México en fecha temprana, aunque no creemos que haya tenido amplia circulación. En la lista de libros que pertenecieron al poeta cubano

[7] *Desilver's Directory,* 1836.
[8] Ver Francisco Pimentel, "Novelistas y oradores mexicanos", *Obras completas,* México, 1904, V. 296.
[9] Vol. I, No. 5, feb., 1827, pp. 336-346. Ejemplar en la biblioteca de Emory University.

José María Heredia encontramos el título *Xicotencal,* clasificado entre las novelas.[10] El mismo poeta no habla de ella en sus escritos. En 1828 aparecen en Puebla la tragedia en cinco actos *Teutila* de Ignacio Torres Arroyo[11] y el drama *Xicohténcatl* de José María Moreno Buenvecino.[12] Al año siguiente, también en Puebla, José María Mangino publica su comedia en cinco actos *Xicoténcatl*.[13] Las tres obras son el resultado de un concurso celebrado en Puebla en 1828, concurso inspirado por la novela de Filadelfia.[14] En las obras publicadas de 1829 en adelante, y en las cuales aparece Teutila, ya no nos es posible decir si la influencia procede directamente de la novela de Filadelfia o de las obras dramáticas publicadas en Puebla[15] Teutila —el nombre se deriva de Teutile, general mexicano— es un personaje creado por el autor de *Jicoténcal*.[16]

Pasemos a tratar del contenido de la novela. El tema es la conquista de México por Hernán Cortés y los tlaxcaltecas, sus aliados. Los personajes históricos, además de Cortés, son Xicoténcatl el joven —héroe de la novela—, Xicoténcatl el viejo, Maxiscatzin, doña Marina, Diego de Ordaz, Moctezuma y Fray Bartolomé de Olmedo. En esta parte el autor anónimo sigue fielmente el relato de Solís a quien cita con frecuencia. En nota a la página 14 del primer tomo, nos dice: "Todo lo que en el discurso de esta obra irá con letra cursiva, será copiado literalmente de la *Historia de la conquista de Méjico,* por don Antonio de Solís, que es el escritor más entusiasta de las prendas y méritos de Hernán Cortés". Comparando dichas

---

[10] Ver "La biblioteca de José Ma. Heredia", *Romance,* México, I, 7, mayo 1 de 1940, p. 22. El manuscrito del Catálogo de los libros de Heredia se conserva en la Biblioteca Nacional de Cuba. Ver José Antonio Fernández de Castro, "Larra y algunos románticos de América", *Revista de la Biblioteca Nacional,* La Habana, I, No. 3, mayo, 1950, p. 189.

[11] Ignacio Torres Arroyo, *Teutila*: tragedia en cinco actos. Puebla, Oficina del C. Pedro de la Rosa, 1828. 83 pp. Dedicada al Ciudadano General de División Vicente Guerrero. (Ejemplar en el British Museum, No. 11726. c). En el *Catalogue de la riche bibliotheque de José María Andrade,* Leipsig-París, 1869, aparece un ejemplar de esta obra bajo el nombre de Arroyo, J. T. (núm. 3855). Allí también se registra un ejemplar de nuestro *Jicotencal* (núm. 3974).

[12] José María Moreno Buenvecino, *Xicohtencatl;* tragedia en cinco actos. Puebla, Imp. del Patriota, 1828. 56 pp. (Ejemplar en la Biblioteca Nacional de México).

[13] José María Mangino, *Xicotencatl;* comedia heroica en cuatro actos, compuesta y ordenada con un coro de música. Puebla, Pedro de la Rosa, 1829. 90 pp. (Ejemplares en la Universidad de Yale y en la Biblioteca Pública de Nueva York).

[14] Ver Daniel Wogan, "The Indian in Mexican Dramatic Poetry (1823-1918)", *Bulletin of Hispanic Studies,* XXVII (1950) 164; también D. W. McPheeters, "Xicoténcatl, símbolo republicano y romántico", NRFH, X (1956), 408-409.

[15] Para un estudio de estas obras véase el trabajo de McPheeters.

[16] A pesar de ello, hay quien lo considere personaje histórico. Ver G. A. Gómez, *op. cit.,* pp. 21, 24, 28, 31, 32, 45, 47, etc.

citas con el original de Solís, hallamos que el novelista sigue fielmente al historiador. Solamente de él se desvía al tratar de la matanza de los nobles mexicanos en el Templo Mayor. En la nota que pone en la página 105 del tomo segundo, en donde se relata el episodio, advierte: "En la relación de este hecho se sigue al venerable frai Bartolomé de las Casas". Esta parte histórica termina con la muerte de Xicoténcatl, a quien Cortés manda ahorcar en Texcoco. El Conquistador se prepara para atacar y tomar la Gran Tenochtitlán.

A la par del tema histórico se desarrolla el amoroso, esto es, el idilio entre Teutila y Xicoténcatl el joven. Al mismo tiempo, el joven Diego de Ordaz, generoso y bien intencionado, ama secretamente a Teutila y es amado, no tan secretamente, por doña Marina. La novela termina con el auto-envenenamiento de Teutila —muere dramáticamente frente a Cortés, a quien pensaba asesinar— y el arrepentimiento de doña Marina.

El fin primordial del autor, sin embargo, parece ser la prédica política. Así lo comprendió su primer crítico, el poeta Bryant, al decir: "It has the merit of containing pretty just and enlightened notions on political government and other important subjects, and to inculcate these, we suppose, was the principal aim of the writer" (pp. 336-337). La narración, sin embargo, no le parecía muy bien urdida: "As a story we cannot give it the praise of being very skilfully contrived, although it is written with about the same degree of talent as the mass of modern works of the kind" (p. 336).

Aunque parezca increíble, la reseña de Bryant es la única que conocemos escrita durante el siglo XIX. Tal vez existan otras. Sin embargo, hasta hoy nuestras pesquisas han sido infructuosas. En verdad, fuera de la reseña de Bryant y la cita que de ella hace el dramaturgo Mangino —de la cual ya nos ocuparemos— la novela no vuelve a ser mencionada por la crítica sino hasta nuestros días. La obra fue descubierta, podría decirse, por el profesor Read al escribir su tesis doctoral en la Universidad de Columbia, cuya biblioteca posee un ejemplar de *Jicoténcal*.[17] Desde esa fecha en adelante, ya no se puede hablar del desarrollo de la novela hispanoamericana sin mencionarla. A pesar de su importancia, todavía no se ha descubierto el nombre del autor. He aquí lo que la crítica opina sobre la paternidad literaria de la obra.

[17] John Lloyd Read, *The Mexican Historical Novel* (1826-1910). Nueva York, Instituto de las Españas, 1939.

El poeta Bryant, su primer crítico, nos dejó una idea bastante ambigua sobre la posible nacionalidad del autor. Hela aquí: "*Jicotencal,* his wife his father, and the Mexican general Teutile, are very unprejudiced, enlightened, and philosophical savages, and in their notions of government and religion, approach very nearly to the modern *liberales* of Spain... The character of Cortés is more fairly although very unfavorably represented... The author of *Jicotencal* seems to have made ample allowance for the partiality of his countrymen in their views of the character of Cortés, and has busied hunself, without remorse, in bringing out and placing in a strong light its darker features" (p. 343). Lo que puede indicar que el autor es español o mexicano, según se interprete la palabra "countrymen" ya que tanto los españoles como los mexicanos son parciales en la interpretación del carácter de Cortés. Al profesor McPheeters le parece que la cita indica que el autor era español. A nosotros, sin embargo, nos parece que Bryant creía que el autor era mexicano. Nos hace pensar en ello la primera frase de la reseña: "We have been principally induced to notice this book on account of its belonging to the Spanish literature of America" (p. 336).

Los críticos que han creído que el autor es mexicano son Pedro Henríquez Ureña, Ralph Warner y José Rojas Garcidueñas.[18] Henríquez Ureña basó su juicio en lo exaltado del patriotismo indígena que encontramos en la obra: "Y la especie de patriotismo indígena que alienta en la obra hace pensar que el autor ha de ser mexicano". Algunos años más tarde, repite la idea: "El autor anónimo fue, probablemente, un mexicano... Y hay una especie de patriotismo indio en la novela".[19] Warner, sin embargo, no está muy seguro de que el autor sea mexicano: "No estoy seguro —nos dice— que sea el autor mexicano, pero no sería imposible dado el número de mexicanos en los Estados Unidos y en Filadelfia en aquellos tiempos". Rojas Garcidueñas sigue en su opinión a Henríquez Ureña. Sin afirmar que el autor sea mexicano, defiende la tesis de su procedencia hispanoamericana. La tesis de Henríquez Ureña, en nuestro concepto, no puede ser defendida. He aquí el porqué.

En 1829, el dramaturgo Mangino observó los pocos conocimientos

---

[18] Véase la reseña del libro de Read por Henríquez Ureña en la *Revista de Filología Hispánica,* Buenos Aires, IV (1942), 188-189; también Ralph Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX,* México, 1953, p. 10; José Rojas Garcidueñas, "*Jicotencal,* una novela histórica hispanoamericana precedente al romanticismo español", *Anales del Inst. de Inv. Estéticas,* México, 24, 1956, pp. 53-76.

[19] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* 2ª ed., México, 1954, p. 128; también la nota 24, p. 243. (1a. ed. en inglés, 1945).

que el autor demuestra, en la novela, de la topografía mexicana; en la página 89 de su obra se halla este comentario: "Los mamarrachos y deformidades de que abunda dicha obra son insufribles, y mucho más los ningunos conocimientos del país, pues el autor nos describe a un país arenoso, seco y árido como es Acatzingo, lleno de frondosas arboledas, hermosísimos arroyos, amenísimos prados; y sobre todo... (nos dice) que Xicoténcatl iba todas las noches desde Tlaxcala a Acatzingo... Si el autor supiera que desde Tlaxcala a Acatzingo hay, lo menos dieciocho leguas, y una elevadísima montaña que atravesar, vería que era imposible que un hombre anduviese treinta y seis leguas diarias, y a pie, ocupando en esta tarea la noche, y el día en los deberes de su alto destino..."[20] A lo anterior puede agregarse una razón más convincente: el poco o ningún conocimiento que el autor tenía de las palabras indígenas de uso corriente en México. Las pocas que hemos encontrado —*yopales, calpisca, copal, tamemes*— están usadas en párrafos sacados de Solís. Lo que denota que el autor no es mexicano es el uso de la palabra *yopales*. Solís, en el capítulo XVI del libro II de su obra dice: "Estaban los senadores sentados por su antigüedad sobre unos taburetes bajos de maderas extraordinarias, hechos de una pieza, que llaman *yopales*". Y el autor de *Jicoténcal*: "Estaban sentados los individuos por su antigüedad en unos taburetes bajos, de maderas exquisitas y de una sola pieza, que se llama *yopales*" (I, 13). Dudamos mucho que un mexicano no sepa que estas sillas se llaman *equipales* y no *yopales*. A lo que hay que añadir que en *Jicoténcal* se usa la *j* para escribir los nombres mexicanos. Don Carlos María de Bustamante, en 1830, hacía la siguiente observación sobre el uso de esta letra: "Jamás, jamás los nombres mexicanos se escriben con *j* siempre con *x* o (*g*); el extravagante de Mora proscribió la *x* en la obra del padre Clavijero, y no puede leerse sin vomitar su traducción"[21] En la novela de Filadelfia se escribe *J*icoténcatl, M*é*-*j*ico, me*j*icano, etc. La única excepción es el nombre del senador tlaxcalteca Magiscatzin. Hay que hacer notar que el autor usa la grafía *g* frente a *e* en palabras españolas como *extrangero, gefe, magestad, bagage*, etc. Además, en los nombres toponímicos *Zocothlan* y *Olinteth* el uso de la *th*, como ya observó Rojas Garcidueñas (p. 70) no tiene sonido especial en náhuatl y su uso parece ser arbitrario e indica desconocimiento de esa lengua. Otros nombres propios de origen mexicano están castellanizados de acuerdo con la pronunciación de la época de la conquista, debido a que

[20] Citado por McPheeters, p. 408.
[21] En nota a la *Historia* de Sahagún, ed. de Bustamante, México, 1830, vol. III, p. 248.

están sacados de Solís, quien los copió de cronistas del siglo XVI. Entre otros: Tlascala, Popocatepec, Guatimotzin, Quetlabaca, Cualpopoca, etc. En cuanto a *otemíes* (I, 9), en vez de *otomíes,* tal vez sea debido a error tipográfico, no escasos en el libro.

Mas si el autor no es mexicano, forzoso nos es decir que tampoco es español. La mayor parte de los críticos que del asunto se han ocupado parece inclinarse a la teoría del origen hispanoamericano del autor. Solamente Anderson Imbert y Lloréns Castillo han discutido la posibilidad de que sea español. El primero basa sus afirmaciones en las siguientes razones:

> Por encima de las fronteras políticas, los liberales de España y de Hispanoamérica trabajaron juntos. La lucha contra el absolutismo los unía. Aun los temas de la Independencia americana, de las tradiciones indígenas y de la condenación a los conquistadores eran comunes. No niego la posibilidad de que un mexicano escribiera *Jicoténcatl;* lo que digo es que sus censuras a Hernán Cortés están inspiradas no por patriotismo mexicano, mucho menos por espíritu indigenista, sino por las ideas racionalistas, humanitarias y liberales de la Ilustración. El autor, quien quiera que fuera, eligió Tlascala como escenario, y a Jicoténcal como héroe, porque esa realidad se prestaba mejor que ninguna otra a su ideología afrancesada. Tlascala es la República; Cortés y Moctezuma, los déspotas; los dos Jicoténcal, el viejo y el joven, simbolizan la libertad, la virtud, la razón; Teutila, la inocencia. Ni siquiera hay color americano en *Jicoténcal;* paisajes convencionales, pocas palabras indígenas, apenas trazos costumbristas en las nupcias de Jicoténcal y Teutila... Es novela discursiva, no descriptiva, y los discursos traducen los hechos de la conquista de México a términos europeos... A Cortés se lo infama, no por ser español, sino por ser tirano... El autor, pues, es más liberal que patriota, más racionalista que indianista, más universal que nacionalista. Las notas indianistas son también europeas: era el tema del indio inocente... Pero mientras no se resuelva este misterio del autor anónimo es legítimo incluir *Jicoténcal* en la historia de la literatura hispanoamericana.[22]

En fecha posterior, Anderson Imbert expone la misma hipótesis, aunque con menos seguridad en cuanto a la clasificación de la novela. Lo que en la cita anterior es una afirmación, se convierte aquí en una interrogante; ¿Es legítimo incluir *Jicoténcal* en una historia de la literatura hispanoamericana?"[23]

---

[22] Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", *La novela hispanoamericana,* ed. a cargo de Arturo Torres Ríoseco, Albuquerque, N. M., 1952, pp. 5-6. (Memoria del V. Congreso del Inst. Intern. de Lit. Iberoamericana).

[23] Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana,* México, 2ª ed., 1957, p. 132.

El único crítico que ha seguido la hipótesis de Anderson Imbert es Lloréns Castillo. Al hablar de los escritores que colaboraron en la revista *El Aguinaldo,* publicada en Filadelfia en 1829, nos dice: "Heredia da a entender que *El Aguinaldo* estaba redactado principalmente por emigrados españoles. La lectura del correspondiente a 1830, único que conozco, parece confirmarlo... De este grupo de Filadelfia salió en 1826 *Jicoténcal,* la primera novela histórica en español, cuya atribución a autor americano, aunque parezca lo más probable, no es fácil deducir. A sospechar que fue español se inclina, con buenas razones, Enrique Anderson Imbert..."[24]

Ya Rojas Garcidueñas (pp. 73-74) se ocupó de demostrar que había grandes diferencias en la ideología de los españoles y los hispanoamericanos de la época de las guerras de Independencia. Para apoyar sus aserciones, el autor cita el estudio de Lloréns Castillo, y en verdad este autor ha demostrado que existían dichas diferencias en el pensar de los librales españoles e hispanoamericanos. Al hablar de los emigrados españoles y sus relaciones con los americanos (pp. 248-251) hace la siguiente observación:

> El equívoco fundamental consistió en que los liberales españoles estuvieron dispuestos desde el principio a dar a los americanos todas las libertades menos la independencia, que era a lo que aspiraban éstos en primer término, con libertades o sin ellas.

También cita un juicio que apareció en *El Español Constitucional* en febrero de 1825, en el cual los redactores "creen su deber rebatir con la misma sinceridad algunos de los cargos que se han venido haciendo 'por una rutinaria tradición' contra los españoles en general... Viejas son las acusaciones contra España por la conquista y colonización de América, pero las cosas han llegado a tal punto que 'apenas hay quien no se permita denigrar el ilustre nombre de Hernán Cortés'. No se trata de justificar sus usurpaciones ni sus violencias, sino de tener en cuenta la aspereza de los tiempos en que vivieron aquellos conquistadores".[25] A pesar de que Lloréns Castillo nos dice, como ya vimos, que *Jicoténcal* salió del grupo de

---

[24] Vicente Lloréns Castillo, *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra (1823-1834),* México, 1954, p. 212, nota 50. Sobre *El Aguinaldo* ver McPheeters, *op. cit.,* p. 406, nota 14.

[25] *Ibid.,* p. 249. Véanse también las pp. 261-263, en las cuales se discuten las rencillas entre los españoles emigrados y los hispanoamericanos; en la p. 263 leemos: "Pero lo ocurrido vuelve a poner de manifiesto lo inestable y ambigua relación existente entre los liberales y los americanos. La independencia era muy reciente y la hostilidad mutua no había desaparecido. Algunos, como hemos visto, intentaron la reconciliación. Pero no faltaban entre los emigrados en Londres quienes seguían calificando de insurgentes a los americanos; mientras no pocos de éstos persistían en su hostilidad a todo español".

escritores españoles emigrados que en Filadelfia publicaban *El Aguinaldo,* en la página anterior (211) nos había dicho que "la novela no fue cultivada por los emigrados más que en lengua inglesa; pero las breves composiciones del *No me olvides* ofrecen ejemplos de la leyenda romántica en prosa y la estampa costumbrista. En estos años de tan extrema indigencia en la prosa narrativa española constituyen una excepción..."

A las anteriores vamos a agregar otras observaciones que nos han hecho pensar que el autor no fue español. Al hablar Solís de la matanza de los nobles mexicanos en el Templo Mayor, dice: "Los escritores forasteros se apartan más de lo verosímil, poniendo el origen y los motivos de aquella turbación entre las atrocidades con que procuran desacreditar a los españoles en la conquista de las Indias; y lo peor es que apoyan su malignidad citando al padre fray Bartolomé de las Casas o Casaus, que fue después obispo de Chiapa, cuyas palabras copian y traducen, dándonos con el argumento de autor nuestro y testigo calificado... Los más de nuestros escritores le convencen de mal informado en esta y otras enormidades que dejó escritas contra los españoles" (lib. IV, cap. xii). El autor de *Jicoténcal,* al hablar de este episodio, hace precisamente lo que Solís dice que hacen los escritores forasteros, esto es, citar a Las Casas. En nota a la página 105 del segundo tomo leemos: "En la relación de este hecho se sigue al venerable frai Bartolomé de las Casas". Tal vez haya puesto la nota precisamente por lo que dice Solís, para demostrar que no era español.

Fáltanos agregar dos notas que tal vez sean significativas. En la página 65 del segundo tomo de la novela hallamos esta frase: "Esta loca de la casa, como la llama una santa española". Si el autor fuera español, ¿llamaría a Santa Teresa "un santa española"? Parece que aquí se ve lo español con perspectiva de extranjero. También hemos notado que al citar a Solís se cambia el pronombre *le* en *lo;* dice Solís: "Pero el padre fray Bartolomé de Olmedo *le* puso en razón" (Lib. III, cap. iv). Y el autor anónimo transcribe: "Y aun refiere el historiador más apasionado suyo, que el capellán *lo* puso en razón" (I, 159).

Aunque no es esencial, es muy probable que el autor de la novela que nos ocupa haya vivido en los Estados Unidos, sobre todo en Filadelfia, o Nueva York. He aquí una lista parcial de los hispanos que vivieron en esa región por los años en que se publicó *Jicoténcal:* los cubanos Domingo del Monte, Tomás Gener, Félix Varela, Leonardo Santos Suárez, Juan Gualberto Ortega, Luciano Ramos, Gaspar Betancourt Cisneros, José de la Luz

Caballero, José María Heredia, José Antonio Saco, Juan de Costa, José Teurbe Tolón, Miguel María Caraballo, Agustín Hernández, José Luis Alfonso y García y Silvestre Luis Alonso y Soler;[26] los mexicanos Félix Merino, Fray Servando Teresa de Mier, Lorenzo Zavala y Anastasio Zerecero; los colombianos José Fernández Madrid, Juan Garca del Río, Manuel Torres (aunque nacido en España) y José María Salazar; el venezolano Nicanor Bolet Peraza; el argentino José Antonio Miralla; el peruano Manuel Lorenzo Vidaurre; el ecuatoriano Vicente Rocafuerte y los españoles Pedro de Estala y Félix Mejía; además algunos cuya nacionalidad no hemos podido identificar: Manuel Domínguez, José Gertrudis Pinzón, Francisco de la O. García, Melitón Lamar, Cirilo Ponce, Mariano Torrero, C. Lanuza y Juan de Otero.

De la anterior lista eliminaremos a los que no son escritores. A los mexicanos y a los españoles, por las razones arriba expuestas, también los podemos eliminar. Nos quedamos, por lo tanto, con los siguientes: Del Monte, Varela, Lanuza, Ortega, Luz Caballero, Heredia, Saco, Teurbe Tolón, Fernández Madrid, Bolet Peraza, Miralla, Vidaurre, Rocafuerte, Domínguez y Betancourt Cisneros.

Luz Caballero no vivió en los Estados Unidos antes de 1828; su primer viaje lo hizo en mayo de ese año.[27] Lo mismo acontece con Del Monte, quien en 1827 hizo un viaje a España y de paso se detuvo en Nueva York para visitar a su maestro el P. Varela. Dos años más tarde, en Filadelfia, publicó los *Versos de J. Nicasio Gallego,* en la imprenta del "Mensajero".[28] Es interesante notar que en el erudito estudio de Del Monte sobre la novela histórica *(Escritos,* II, 211-244), en el cual discute las primeras obras en el género publicadas en París y España, lo mismo que otras insignificantes manifestaciones del mismo, no menciona la novela de Filadelfia. ¿Acaso ignoraba su existencia? No creemos, sin embargo, que sea obra suya, ya que su estilo es enteramente distinto del de *Jicoténcal.* En la ideología, y sobre todo en las ideas políticas, hay grandes divergencias.

Domínguez, Lanuza y Ortega nos parece que fueron simples traductores. El primero es el traductor de los *Cuentos y sátiras* de Voltaire y del

[26] Ver Ernest E. Moore, "José María de Heredia in the United States and Mexico", *Modern Language Notes,* LXV (1950), 41-46; Ernest R. Moore, "José María Heredia in New York, 1824-1825", *Symposium,* V (1951), 256-291.

[27] Ver Francisco Calcagno, *Diccionario biográfico cubano,* New York, 1878, p. 385.

[28] Ver José A. Fernández de Castro, *Escritos de Domingo del Monte,* 2 tomos, La Habana, 1929.

Vicario de Wakefield, ambas obras publicadas en Nueva York en 1825.[29] Lanuza, librero de Nueva York, publicó en esa ciudad en 1825 el monumental *Diccionario de Voltaire.*[30] Ortega "tradujo del alemán la tragedia en cinco actos, de Kotzebue, titulada: *Pizarro o los peruanos,* Habana, 1822" (Calcagno).

Aunque el venezolano Nicanor Bolet Peraza y el argentino José Antonio Miralla vivieron en los Estados Unidos, no sabemos que hayan residido en Filadelfia o publicado libros en esa ciudad. El primero fundó y dirigió dos revistas en Nueva York, *La América* y la *Revista Ilustrada,* en las cuales publicaba interesantes cuadros de costumbres, lo mismo que relatos y cuentos breves de escritores norteamericanos.[31] El inquieto Miralla, poeta y traductor de las *Cartas de Jacopo Ortis* (Habana, 1822) de Foscolo y de la elegía *En el cementerio de una aldea* de Thomas Gray, compañero de Heredia en Nueva York y su preceptor en el aprendizaje de la lengua inglesa, murió en México un año antes de que apareciera *Jicoténcal.*[32] Otro amigo de Heredia, José Teurbe Tolón, vivió en Nueva York en 1824, mas de él no conocemos escrito alguno publicado en los Estados Unidos.

Como ya dijimos, Heredia tenía en su biblioteca un libro titulado *Xicotencal,* que aparentemente es la novela de Filadelfia. Sabemos también que al poeta cubano le atraía la figura del héroe tlaxcalteca. En febrero de 1823, estando en Matanzas, comenzó a esbozar una tragedia sobre el tema, que lleva el nombre *Xicoténcatl o los tlaxcaltecas.* Dos de los cinco actos del drama, sin embargo, quedaron sin esbozar.[33] Como es bien sabido, Heredia residió en Filadelfia en 1824. Para 1826, sin embargo, ya se encontraba en México. El 19 de noviembre de ese año escribe a su amigo Del Monte: "Tal vez tienes razón en que escriba yo tragedias originales. Me he resuelto, aunque temeroso, y aún vacilo en la historia de la conquista entre Xicoténcatl y Cuatlpopoca. La última creo que vendrá por fin a ser la preferida".[34] A pesar del interés que Heredia demostró

---

[29] Estos libros vienen anunciados en la última página del T. II de *Jicoténcal.* La novela *El Vicario de Wakefield* del Dr. Goldsmith aparece en la lista de libros que pertenecieron a Heredia.

[30] Obra anunciada, como las anteriores, en la novela de Filadelfia.

[31] Ver I. Centro M., *La novela hispano-americana,* Santiago, Chile, 1934, pp 9-10.

[32] Ver Juan José Arrom, *Estudios de literatura hispanoamericana,* La Habana, 1950, pp. 93-70; también la *Antología del Centenario,* México, 1910, II, 1009

[33] Ver Alonso E. Páez, *Recordando a Heredia,* La Habana, 1939, p. 55.

[34] Carta reproducida por García Garófalo Mesa, *Vida de José María Heredia en México,* México, 1945, p. 247.

por el tema, dudamos, por las siguientes razones, que él sea el autor de *Jicoténcal*. Al hablar de las poesías de Joaquín María de Castillo y Lanzas, poeta mexicano, Heredia hace esta crítica: "El lenguaje está muy lejos de ser puro. La fraseología es en muchos trozos afrancesada".[35] En la novela que nos ocupa hay rasgos bien definidos del lenguaje afrancesado que critica Heredia y que no son característicos de su estilo. Al hacer Heredia la crítica de una poesía de otro poeta mexicano, Francisco Ortega, dice: "Queríamos que el señor Ortega hubiese economizado las acepciones del subjuntivo por pretérito imperfecto, que a pesar del ejemplo de Meléndez y otros modernos, no deja de ser arcaísmo que da al estilo un aire desagradable de afectación" (*Ibid.*, p. 194). En la novela dicha construcción— "los tiempos remotos en que Tlascala fuera gobernada por un solo y poderoso cacique" (I,11)— es usada con la mayor naturalidad. En general, el estilo cuidado y correcto de Heredia no tiene semejanza alguna con el afrancesado y a veces incorrecto del autor de *Jicoténcal*. Además, Heredia conocía bien la obra de Walter Scott y, según parece, en la novela de Filadelfia no hay influencia del novelista escocés.[36] Como sabemos, Heredia tradujo al español la novela *Waverly, o Ahora sesenta años* de Scott.[37]

Manuel Lorenzo Vidaurre (1783-1841), el inquieto peruano, publicó dos libros en Filadelfia en 1823, sus *Cartas americanas* y su *Plan del Perú*,[38] ambos en la imprenta de J. F. Hurtel. Antes que pasara a Filadelfia había residido en Madrid y La Habana. Llegó a Nueva York el 13 de diciembre de 1822 e inmediatamente se trasladó a Filadelfia. Allí, nos dice en sus *Cartas americanas* (II, 187), "sólo el virtuoso Dn. José Antonio Isnaga previno mis necesidades". El estilo de Vidaurre no se parece al del autor de la novela de Filadelfia; en la ideología también hay grandes diferencias. Las *Cartas americanas* están dedicadas "Al serenísimo señor Don Francisco de Paula, infante de España", y en una dedicatoria que escribió para un libro del Dr. Villalobos, dirigida a Fernando VII, encontramos esta frase: "El nombre de V. M. formará su historia, y será lo mismo para la posteridad decir Fernando VII, que el príncipe justo, humano, sufrido, católico, el padre de los pueblos" (*Cartas americanas*, I, 52). Y

[35] J. M. Chacón y Calvo (ed.), *Revisiones literarias*. La Habana, 1947, p. 125. (Reseña de Heredia publicada primero en su *Miscelánea*).

[36] Ver Anderson Imbert, "Notas..." p. 4. La opinión que Heredia tenía de Scott puede verse en su "Ensayo sobre la novela" en *Revisiones literarias*, citada, pp. 243-246.

[37] México, 1833, 2 vols. (Ejemplar en la Biblioteca del Estado, Guadalajara, Jal.).

[38] Ambas obras existen en la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C.

también, al comentar la conducta de las tropas de Buenos Aires en Chile: "Siempre fui opuesto al sistema de la independencia, porque conocía sus resultas" (*Ibid.*, p. 211). En cuanto al estilo, Vidaurre usa constantemente la palabra *cuasi* en vez de *casi*, variante que jamás se halla en *Jicoténcal*. Además, en su obra hay errores crasos de ortografía, como *sinco, usté, conbengo, precaber*, etc.

Pasemos a hablar de un escritor cuyo nombre ha sido el único mencionado como posible autor de *Jicoténcal*. Trátase de don Vicente Rocafuerte, de quien los editores del *Boletín Bibliográfico Mexicano* (enero-febrero, 1951, p. vii), bajo el número 6970, dicen de la novela: "Es obra que merece un estudio. ¿Será su autor el inquieto Vicente Rocafuerte, que anduvo algún tiempo en Filadelfia y en donde publicó varios trabajos?". Nos parece que lo anterior es una mera conjetura, ya que, como hemos visto, eran varios los escritores que anduvieron algún tiempo en Filadelfia y que publicaron trabajos por allá. Sabemos que Rocafuerte estuvo en los Estados Unidos, y tal vez haya estado en Filadelfia —centro entonces de todos los conspiradores y refugiados políticos de España e Hispanoamérica— en 1821. Su *Bosquejo ligerísimo* no fue publicado, como ya vimos, en Filadelfia, sino en La Habana, en donde según parece se encontraba Rocafuerte en 1822. Dos años más tarde pasa a Londres como representante del gobierno mexicano. En 1826 hace un viaje a México para asegurar la aprobación del tratado de amistad entre México y la Gran Bretaña y vuelve a Londres en julio de 1827. En los Estados Unidos publicó tres libros, dos en Filadelfia y uno en Nueva York. Las *Ideas necesarias a todo pueblo americano independiente, que quiera ser libre* y la *Memoria político-instructiva* vieron la luz en Filadelfia en 1821, la primera en la imprenta de D. Huntington y la segunda en la de J. F. Hurtel. El *Ensayo político*, obra sobre el gobierno colombiano, apareció en Nueva York en 1823, en la imprenta de A. Paul.[39] Según parece, la *Memoria político-instructiva* pertenece a Fray Servando Teresa de Mier y no a Rocafuerte. El P. Mier había vivido en Filadelfia de junio (o julio) de 1821 a febrero de 1822. Allí había también publicado su *Bosquejo ligerísimo de la revolución de Mégico* en este año de 1822.[40] Examinando las obras de Rocafuerte, no encontramos mucha semejanza entre su estilo

[39] Hay ejemplares de estas obras en la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C.

[40] Ver J. M. Miquel i Verges, "Aspectos inéditos de la vida de fray Servando en Filadelfia", *Cuadernos Americanos*, Año V, vol. xxx, núm. 6, nov.-dic., 1946, pp. 187-205.

y el de la novela. El único rasgo estilístico usado por ambos autores es la frase *en el interim* (en vez de *mientras tanto*), que se repite con insistencia en *Jicoténcal* y que hemos encontrado en algunas cartas de Rocafuerte.[41] En cambio, escribe la palabra *megicano* con *g* y no con *j*. Nos parece arriesgado adjudicar la paternidad literaria de la obra a base de tan sutiles semejanzas. Por lo tanto, debemos eliminar su nombre de la lista de posibles autores, a no ser que un estudio más detallado revele nuevas semejanzas, o se descubran nuevos datos.

Fáltanos estudiar el caso de José Antonio Saco, escritor cubano que, en 1824, abandona su patria y se refugia en Filadelfia, en donde publica, en 1826 y precisamente en la imprenta de Stavely, su traducción de los *Elementos de derecho romano* de J. Heineccio.[42] En diciembre del mismo año Saco pasa a Nueva York y, tras corta visita a Cuba, vuelve a los Estados Unidos. Con el P. Varela funda en Nueva York el *Mensajero semanal* (3 tomos, 1828-1831), en el cual colaboran otros cubanos, entre ellos Gaspar Betancourt Cisneros, "El Lugareño".[43] Al leer las obras de Saco y comparar su estilo con el del autor de *Jicoténcal* nos damos cuenta de que nada tienen en común. No nos parece, por lo tanto, posible que sea él el autor de la novela.[44]

Pasemos, en fin, a estudiar el caso de otro escritor cubano que, si no podemos decir con seguridad absoluta que es el autor de *Jicoténcal,* la evidencia que hemos recogido apunta en esa dirección. Trátase del P. Félix Varela (1788-1853), quien vivió en Filadelfia en 1824. Su biógrafo, José Ignacio Rodríguez,[45] nos dice:

---

41 Ver *El empréstito de México a Colombia,* Introd. y Notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, 1930 *(Archivo histórico diplomático mexicano,* No. 33), pp. 40 y 237.

42 Véase la "Introducción" a su *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la Isla de Cuba,* París, 1858, I, también las pp. 282 y 316.

43 Ver Calcagno, p. 109. Su biógrafo, Federico Córdova (*Gaspar Betancourt Cisneros, El Lugareño,* La Habana, 1938), duda que haya colaborado en el *Mensajero* (*vide* p. 88). El Lugareño residió en los Estados Unidos de 1822 a 1834; sin embargo, antes de 1826 no había publicado nada; es escritor de formación tardía y dudamos que sea el autor de *Jicoténcal;* su estilo no es el del autor de la novela.

44 Véanse, además de su *Colección de papeles...* (buena obra para estudiar su estilo, ya que allí se recogen obras de varias épocas), su *Historia de la esclavitud de la raza africana...,* Habana, 1883 (nueva ed., con prólogo de Fernando Ortiz, Habana, 1938, 4 tomos); también ver *José Antonio Saco, documentos para su vida,* anotados por Domingo Figarola-Caneda, Habana, 1921.

45 *Vida del Presbítero don Félix Varela,* Nueva York, 1878.

> Poco después de haber llegado a Nueva York se dirigió el P. Varela a Filadelfia... Allí vivió en los primeros meses de 1824, en la casa número 224 de Spruce Street, ocupada por la señora que se llamaba Mrs. Frazier; y allí publicó la primera producción suya que vió la luz en los Estados Unidos. Pero pronto cambió de pensamiento y regresó a Nueva York... Durante su permanencia en Filadelfia publicó allí, imprimiéndolos en el establecimiento de los señores Stanley [*sic*] y Bringhurst, número 70 de la calle 3a. del Sud, los tres primeros números de un periódico en castellano, que se denominaba *El Habanero,* papel político... (p. 229).

La imprenta donde se publicó *El Habanero* es, por supuesto, la misma en que se publicó *Jicoténcal,* esto es, la de Stavely, como podemos ver en la portada de la revista. Dos de los tres primeros números de *El Habanero* aparecieron en 1824, y el tercero en 1825. El número 4, también en 1825, se publica ya en Nueva York. En la misma imprenta de Stavely y Bringhurst publicó el P. Varela otra obra, la 2a. edición, corregida y aumentada, de sus *Lecciones de filosofía,* en tres volúmenes, año de 1824.[46]

¿Por qué publicó Varela sus obras en la imprenta de Stavely? Según parece, este impresor era episcopalista y Varela, como católico, veía con simpatía a los miembros de esa secta religiosa. En sus *Cartas a Elpidio* leemos: "En cuanto a los episcopales o sectarios de la iglesia de Inglaterra, casi son católicos".[47] Existe, además, otra coincidencia que tal vez sea significativa. El P. Varela vivía, en Filadelfia, en el número 224 de la calle Spruce. El Dr. Frederick Huttner, que fue quien registró la novela, como ya hemos visto, en el número 239 de la misma calle. ¿Trabó el P. Varela amistad con este médico y le dejó el manuscrito de la novela? Es esta una pregunta que casi es imposible contestar. Sea como fuere, el caso es que, entre todos los escritores que hemos estudiado, el estilo y la ideología de Varela son los que más se parecen a los del autor de *Jicoténcal.* Comparemos primero los estilos.

En la ortografía existen algunas semejanzas; la palabra *acia* se encuentra escrita sin *h* en la novela. En una interesante reseña que el P. Varela publicó sobre las *Poesías* (Nueva York, 1825) de Heredia, en el periódico *New York American* en 1825,[48] encontramos la palabra *acia* también es-

[46] Ejemplar en la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C. Heredia publicó en México, en *El Iris* (II, 1826, p. 28), un anuncio literario sobre esta 2a. ed. (Ver *Revisiones literarias,* p. 118).

[47] Félix Varela y Morales, *Cartas a Elpidio,* 2 tomos, La Habana, 1944, II, 112.

[48] Vol. VI, Núm. 1657, viernes 6 de agosto de 1825, p. 2, col. 1, 2. Reproducida en More, "José María Heredia en Nueva York", citada, pp. 288-291.

crita sin *h*. Pero es en el léxico, sin embargo, donde abundan las semejanzas; como ejemplos hemos seleccionado el uso de las siguientes palabras, y no son las únicas.

Jicoténcal	Varela[49]
si me apartara un *ápice* (I, 194)	ni un *apice* (H, 161)
en las *aras* del amor (II, 226)	en *aras del poder* (E, II, 43)
Teutila fue... a recibir los *baldones* (II, 11)	y llenan de *baldones* al ilustre patriota (H, 137)
cohonestar su violencia (II, 9)	*cohonestar* sus desvaríos (E, I, 6)
con una *contra-revolución* apagó el primer tumulto (I, 88)	las más enérgicas *contrarrevoluciones* (H, 139)
el *Cordero inmaculado* (I, 36)	el *Cordero* de Dios (R, 85)
por *cúmulo* de males (II, 18)	un *cúmulo de pensamientos* (M, 242)
les parece que se va a *desquiciar* el mundo (II, 60)	*Desquiciado* el edificio... (E, II, 90)
ideas... *diametralmente* opuestas (I, 163)	sentido *diametralmente* contrario (H, 197)
se empeñó una batalla tan sangrienta... (I, 95)	el choque de la libertad contra el despotismo va a *empeñarse* de un modo terrible (E, 137)
la prostitución y *envilecimiento*	hasta el *envilecimiento* (H, 207)
lo toman como *garante* de su seguridad (II, 32)	sin salir *garante* de este hecho (E, II, 103)
derechos *hollados* por un tirano (II, 15)	la impiedad... todo lo *holla* (E, I, 89)
la imperiosa lei de la fuerza (I, 85)	*la imperiosa ley de* la necesidad (H, 64)
crímenes *inauditos* (II, 240)	portentos *inauditos* (E, II, 87)
vil e *inicuo* (II, 91)	*inicuas* opresiones (R, 409)
providencia *liberticida* (I, 122)	crueles *liberticidas* (H, 129)
¡La *perfidia* unida a la franqueza! (I, 188)	la más negra *perfidia* (H, 3)
he *proyectado*... (I, 125)	*proyectáronse* empresas (H, 207)
los *satélites* que lo rodean (II, 207)	de quien sería un mero *satélite* (E, II, 102)
un hombre tan virtuoso y tan *sensible* » (II, 91)	toda alma *sensible* (H, 62)
la *tea* de la discordia (II, 36)	la *tea* fúnebre (R, 98)
encendiendo los odios (I, 57)	sólo sirven para *encender más el odio* (H, 31)
la llama del *amor patrio* (I, 168)	el fuego del *amor patrio* (H, 85)
ideas *ridículas* (I, 27)	epítetos *ridículos* (H, 172)

[49] Al citar a Varela hemos usado las siguientes siglas: H—*El Habanero*, La Habana, 1945; E—*Cartas a Elpidio*, ed. citada; M—*Miscelánea filosófica*, La Habana, 1945; R—Rodríguez, *Vida del Presbítero don Félix Varela*, ed. citada.

Otras semejanzas en el estilo las hallamos en el uso del artículo con nombres geográficos que por lo general no lo llevan:

una hermosa parte de *la* América (I, 1)
las largas guerras que *la* España sostuvo contra los moros (I, 81)
a nadie se oculta todo lo que puede ser *la* América (H, 82)
entre tanto, *la* España ocupada por un ejército extranjero (H, 56)

Además, el uso del pronombre *la* como dativo femenino:

El buen anciano hizo traición a su patria, creyendo que *la* rendía un gran servicio (I, 90)
Y manda pedir a ésta el permiso de hablar*la* (I, 192)
A no ser que usted de a esta palabra la acepción que *la* dan los déspotas (H, 117)
Lejos de sobrar*la*, fáltan*la* brazos (H, 180)

Tanto Varela como el autor de *Jicoténcal* usan del término *filósofo* para referirse a sí mismos; en las siguientes citas hay similitud también en la exposición de las ideas:

Todas las naciones han tenido épocas de gloria y de envilecimiento; y algunas veces han pasado de uno a otro de estos extremos con tanta rápidez, que al volver una página de su historia le parece al lector que se le habla de otro siglo y de otro pueblo.
El *filósofo* que examina con imparcialidad estos grandes sucesos, encuentra su causa en el influjo que ejercen sobre los pueblos las virtudes o los vicios (I, 155).
El ojo perspicaz del *filósofo* sabe distinguir, entre el fango y la basura que ensucian el papel de las historias, algunas chispas de verdad (II, 169)
La historia es sin duda la maestra de la vida, y un depósito inagotable de objetos dignos de la contemplación de un *filósofo* (M, 78)

En términos generales, podríamos decir que la prosa de la novela se parece a la de Varela en el estilo discursivo, aforístico, de giro rápido y conciso. Ambos autores tienen una inalterable noción de lo justo y, con frecuencia, expresan sus ideas de la misma manera. Mas es en la ideología, sin embargo, donde encontramos mayor semejanza. En *Jicoténcal* no hay ninguna idea —moral, religiosa o filosófica— que no pudiera ser atribuida al P. Varela. Al mismo tiempo, en las obras del filósofo cubano no hemos hallado ideas que contradigan las de la novela. Discutiremos las que nos parecen de mayor importancia.

La actitud ante el indígena americano es la misma; para el autor de *Jicoténcal* los indígenas "sucumbieron a las artes e intrigas europeas, que

un puñado de ambiciosos supo manejar contra su sencillez y contra su diferente manera de vivir" (I, 6-7). Teutila, que simboliza la inocencia, es "un alma sencilla, no corrompida por las artes de la civilización" (I, 46). En el ya mencionado artículo sobre las poesías de Heredia, Varela nos dice que ese autor "deja correr su fértil imaginación por las escenas americanas, y ya presente a nuestra vista los interesantes cuadros que la naturaleza ofrece en el nuevo hemisferio, ya declame contra los crueles opresores, ya elogie el amable carácter y las virtudes de sus naturales, su estilo siempre enérgico, fácil y variado".

La novela de Filadelfia es una alabanza a la libertad —simbolizada por los dos Jicoténcal— y, a la vez, una acerva censura de los déspotas y los tiranos, simbolizados por Cortés y Moctezuma. El humanismo del autor se manifiesta en este discurso:

> Cuando se encarecen como heroicas y grandes hazañas la devastación de pueblos enteros; la agresión injusta de países pacíficos y remotos; la muerte y la desolación conducidas por un ambicioso, y acompañadas de todos los crímenes y horrores de una soldadesca sin freno; cuando se veneran como hechos de la piedad más cristiana el haber levantado una cruz sobre los escombros de provincias enteras y sobre los cadáveres de millones de hombres; y el haber convertido a algunos naturales, arrastrados o por el miedo, o por la bajeza, o por el interés... ¡se osa profanar así el nombre augusto de Libertad! (II, 193).

Varela, en su reseña del libro de Heredia, nos dice que este poeta "presenta la amable libertad y el tremendo monstruo de la tiranía con los colores más vivos"; en sus *Cartas a Elpidio* nos habla de los "infieles a la noble causa de la justicia y santa libertad" (I, 54), y allí mismo caracteriza a los déspotas como "infieles a la noble causa de la justicia y santa libertad" (I, 53). El autor de la novela, hablando de los tiranos, dice: "¡Sin duda un Ser poderosísimo conserva la especie humana, que la vemos sobrevivir a semejantes monstruos!" (II, 196). De Maxiscatzin, hombre traidor e inmoral, el viejo Jicoténcal dice: "¡Desgraciados de nosotros si un perverso quiere abusar de la credulidad del vulgo inocente!" (I, 69). Varela, hablando de los falsos patriotas, observa: "Es desgraciada toda sociedad, grande o pequeña, donde tienen influjo y aprecio hombres inmorales. Muchos aspiran a este título de patriotas entre la gente incauta e ignorante" (H, 6). En la novela se condena a los tiranos y a los déspotas no por ser españoles —dos de ellos, Maxiscatzin y Moctezuma, son indígenas— sino por sus acciones. El mexicano Teutile le dice a Jicotén-

cal, refiriéndose a Cortés: "Si ese estrangero cuyas prendas me admiran, se hubiera puesto de parte de la justicia y de la equidad; si nos hubiera dado ejemplos de moderación, de sabiduría y de virtud; ¿qué importa de la parte que nos viniera el bien, como los pueblos fueran felices?" (II, 20). Varela, en su ensayo "Amor de los americanos a la independencia" publicado en *El Habanero,* expresa la misma idea: "Por un error funesto o por una malicia execrable suele suponerse que el amor a la independencia en los americanos proviene de su odio a los europeos, y no que este odio se exita por el mismo amor a la independencia y por los esfuerzos que suelen hacer los europeos para que no se consiga. Los americanos tienen por enemigos a los anti independientes, sean de la parte del mundo que fueren, y aprecian a todos los que propenden a su libertad aunque fuesen hijos del mismo Hernán Cortés... Porque el odio no es a las personas sino a la causa que sostienen" (H, 81).

En las ideas filosóficas y religiosas del autor de *Jicoténcal* es aparente la influencia del racionalismo de la Ilustración francesa. De las supersticiones, el viejo Jicoténcal dice: "Un milagro es una cosa imposible, y el creerlo ofende la sabiduría y el poder de ese mismo Dios que tú Fr. Bartolomé de Olmedo llamas infinitamente sabio y poderoso. Todo lo que nuestra inteligencia alcanza a conocer en este mundo, está ordenado por leyes inmutables, y con una relación tan íntima que cualquiera de éstas que se infrinjan, faltaría enteramente el orden de las cosas" (II, 53). El P. Varela sostenía ideas semejantes: en su *Miscelánea* leemos: "Un plan sistemático es un plan absurdo. La naturaleza no conoce estas normas. Inventar un sistema y buscarle pruebas, es un delirio; observar efectos y deducir causas, ésta es una ciencia" (p. 173). A la vez, nos habla de la "imperiosa voz de la naturaleza" (H, 86), de la "imperiosa ley de la necesidad" (H, 64), de la "imperiosa voz de la razón (H, 62) y, hablando de las supersticiones: "A sangre fría sacrifica este monstruo innumerables víctimas para honrar a Dios, cuya clemencia en nada se demuestra tanto como en no arrojar rayos que destruyan a estos crueles profanadores de su santo nombre" (E, II, 90).[50]

De la justicia, base de la moral, leemos en *Jicoténcal*. "La justicia es

[50] Sobre las ideas filosóficas de Varela véanse los libros *Varela y la reforma filosófica en Cuba* (La Habana, 1942) de A. Hernández Travieso, y *El pensamiento de Félix Varela y la formación de la conciencia cubana* (La Habana, 1950) de Rosario Rexach. Este último autor considera a Varela como escritor de transición, ya que, aunque acepta la filosofía de los empiristas ingleses y los ideólogos franceses, no abandona el dogma de la iglesia católica. Esta es precisamente la actitud del autor de *Jicoténcal*.

la única regla que debe rejir todos los intereses de todas las causas; y sin ella no hay ni política ni gobierno, sino despotismo, desorden y tiranía" (I, 211). Según Varela, "la justicia nos prescribe dar a cada uno lo que le corresponde, y es la virtud que sostiene la sociedad" (R, 68). Y también: "El deber, pues, del verdadero sacerdote, del verdadero ministro del Dios justo, es exaltar, defender, sostener la justicia... y trabajar en retirar al hombre del yugo arbitrario del hombre para ponerlo bajo la protección de la justicia y de la fe divina" (R, 215).

Encontramos también en la novela, además de las semejanzas en el estilo y la ideología, un trozo que tal vez revele un episodio acontecido al P. Varela en Filadelfia. Cuando los primeros números de *El Habanero* llegaron a Cuba, su lectura causó tanto disgusto en los círculos del gobierno que enviaron a un asesino pagado expresamente para matar al P. Varela. Tal vez a ello se deba que no se haya quedado el filósofo cubano en esa ciudad, sino que pasó a Nueva York. En el suplemento al número 3 de *El Habanero* (1825) el P. Varela dice: "Acabo de recibir noticia de que en consecuencia de los efectos producidos por el segundo número, se ha hecho suscripción para pagar asesinos que ya han encontrado y que deben venir de la isla de Cuba a este país sin otro objeto que este asesinato... ¡Miserables! ¿Creéis destruir la verdad asesinando al que la dice?" (H, 152). El libro VI, o sea el último, de la novela abre de esta manera: "Cuando el poder arbitrario llega a asesinar a un hombre virtuoso, cubriendo este horrible atentado con una farsa judicial, tan ridícula como insultante; y cuando el despotismo descarga así su mano de hierro a presencia de un pueblo que no le ahoga o despedaza en la justa indignación que debe escitar tan bárbara tiranía; ese pueblo sufre justamente sus cadenas; y aun éstas son poco para lo que merece su cobarde y vil paciencia" (II, 167).

Fáltanos, por fin, examinar algunas observaciones que el profesor Anderson Imbert hizo con referencia al autor. En la nota 5 de su artículo, ya citado, nos dice: "Valdría la pena que se investigara a fondo este pequeño misterio del autor anónimo de *Jicoténcal*. Mis intentos, emprendidos en Filadelfia y en México, no dieron resultado. Me inclino a sospechar que fue español: uno de tantos indicios estilísticos es que habla de 'nuestros antepasados' al referirse a los españoles y ¿con perspectiva europea? califica a México de 'país remoto' ". Tratándose del P. Varela, en caso de

que tengamos razón y él sea el autor de la novela, no nos parece extraño que llame a los conquistadores "nuestros antepasados". Hay que tener presente que en 1826 Cuba pertenecía a España y que los cubanos eran ciudadanos españoles. La misma cita podría ser utilizada para afirmar que el autor es mexicano, ya que se podría decir que los conquistadores son los antepasados de los mexicanos. En cuanto a la referencia que se hace de México como "país remoto", el profesor Anderson Imbert no menciona la página donde se encuentra. Tal vez se trate de esta frase, la única que hemos encontrado en la novela: "Cuando se encarecen como heroicas y grandes hazañas la devastación de pueblos enteros; la agresión injusta de países pacíficos y remotos..." (II, 193). Aquí, el autor está pensando acerca de la conquista de México por España; y se podría agregar, la conquista del Perú también. España, en verdad, conquistó pueblos remotos. El autor, es evidente, no piensa en México como país remoto para él, sino para el gobierno que lo conquistó.

Podría objetarse que las semejanzas ideológicas entre el autor de la novela y el P. Varela que hemos anotado podrían existir también entre la novela y las obras de otro autor, ya que dichas ideas eran comunes entre los pensadores liberales de la época; mas es también verdad que existían diferencias radicales, sobre todo cuando se trataba de las relaciones entre España y la América Española. Lo que podemos decir es que, de todos los escritores que hemos examinado, las ideas de Varela son las que van más de acuerdo con las de la novela. Las mismas observaciones podrían hacerse en cuanto al estilo.

Una objeción más. Podría decirse que no se conocen obras de ficción del P. Varela. Esto es verdad. Sin embargo, en la obra de Rexach leemos: "Y también distraía sus ocios con el arte. Alguna vez parece haber escrito una pequeña obra teatral" (p. 68). Y si escribió una obra teatral, ¿por qué no una novela? Que no la haya publicado bajo su nombre es fácil de comprender, ya que el P. Varela era por aquellos años el maestro de las juventudes hispanoamericanas, además de ser padre de la Iglesia. Sus discípulos —Saco, Luz y Caballero, Heredia, Delmonte, Miralla— no se lo hubieran perdonado.

Tal vez en el futuro se descubran nuevos datos acerca de la primera novela histórica en castellano. Nosotros mismos pensamos seguir haciendo

investigaciones en torno al problema. Mientras tanto, y por las razones arriba expuestas, proponemos el nombre del P. Félix Varela como el del posible autor de *Jicoténcal*.

LUIS LEAL
University of Illinois
Urbana Illinois

Un Cuento de Borges: "La Casa de Asterión"

Jorge Luis Borges (Argentina; 1899), que hace pocos años era un escritor de minorías, apenas leído en su propio país, ha venido conquistando un público cada vez más vasto hasta colocar su obra en el foco de la atención internacional. Hoy se reconoce a Borges como uno de los escritores más interesantes de nuestro tiempo, traducido y estudiado en varias lenguas. Este éxito, que es un merecido premio a su talento, prueba también que aun la literatura más difícil puede convertirse en popular cuando halaga la necesidad deportiva de novedad. Todos agradecemos al escritor que nos excita con una contínua sucesión de imprevistos cambios. Nuestra existencia fluye en el tiempo. Si nuestra conciencia temporal se nos vacía, caemos en el aburrimiento. Nos divierte, por el contrario, toda experiencia que nos obliga a esperar. Y cuando un cuento, pongamos por caso, va activando nuestra mente con tensiones y distensiones, ocultamientos y revelaciones, preguntas y respuestas, problemas y soluciones, sentimos que ese cuento tiene la forma interior de un pasatiempo. Aceptamos el desafío y nos ponemos a la expectativa. La fruición de un cuento aumenta, pues, con el análisis de su estructura. En Borges es tan imperiosa la voluntad de jugar con el lector a acertijos de leyes estrictas que en la relectura es cuando más se lo disfruta. Si no el más leído, es sin duda uno de los escritores más releídos de nuestra literatura. Nos proponemos a continuación, analizar uno de sus cuentos. No es el mejor de Borges. Ni siquiera es uno de los diez mejores. Pero, por ser breve, se presta a que podamos escudriñarlo en los límites de un breve ensayo. Antes leámoslo:

LA CASA DE ASTERIÓN

"Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión".
Apolodoro: *Biblioteca,* III, 1

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) [1] están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas mujeriles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás cómo el sótano se bifurca.* A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

---

[1] El original dice *catorce,* pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos.*

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libre de todo mal. Oígo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caén sin que yo me ensangriente las manos. Donde cayeron, quedan y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió.

(*El Aleph*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1949; segunda edición, 1952).

ESTRUCTURA

Es posible que un conocedor de los clásicos descifre la charada al comienzo mismo, al leer el epígrafe de Apolodoro. Es posible que un crítico, aunque desconozca quién es ese Asterión al que se refiere Apolodoro, pueda imaginarlo por las insinuaciones del texto. Pero en la mayoría de los casos ¿no es verdad que el lector se sorprende cuando, en las últimas líneas, en las palabras de Teseo a Ariadna, descubre que lo que ha leído es nada menos que la autobiografía del Minotauro?

La casa de Asterión, a pesar de su brevedad, consta de tres partes: 1) el epígrafe de Apolodoro, que nos da la clave para reconocer al protagonista 2) el cuento en sí, puesto en boca del Minotauro pero sin decirnos

que se trata del Minotauro; y 3) las palabras finales de Teseo, que resuelven el misterio.

Obsérvense, en esas tres partes, las personas que hablan y los tiempos verbales que usan. En la primera parte, el verbo inicial es *dio:* una tercera persona, Apolodoro, informa sobre un nacimiento pretérito. En la segunda parte, el verbo inicial es *sé:* una primera persona, el Minotauro, cuenta su vida presente. En la tercera parte, el verbo final es *se defendió:* una tercera persona, Teseo, da noticias de una muerte pretérita.

El mito

El mito del Minotauro es conocidísimo. ¿Con qué disfraz se nos ha escapado, mientras leíamos *La casa de Asterión?* Engañar, Borges no nos ha engañado. Suministró todos los datos para que pudiéramos anticiparnos al desenlace. Comenzó por darnos la clave en el epígrafe de Apolodoro. En *La Biblioteca,* atribuida a Apolodoro de Atenas (c.144 a. de C.), se nos cuenta el mito del Minotauro. Ese mito de la civilización cretense procede de los tiempos de Minos II, a mediados del siglo XIII a. de C.[2] De reconocer el mito, *La casa de Asterión* no nos hubiese asombrado. ¿Cómo hizo Borges para mantenernos a oscuras hasta la última línea? Sencillamente, adoptó el procedimiento de las adivinanzas: mostró todas las claves pero las únicas palabras que no mencionó fueron, precisamente, *laberinto* y *Minotauro.*[3] "Casa" es el nombre que se da al laberinto. "Asterión" es el nombre que se da al Minotauro. Circunloquios

[2] He aquí un resumen de los pasajes pertinentes de *La Biblioteca:* Minos II, para probar que los dioses lo habían destinado a reinar en Creta, rogó a Posidón que, desde el abismo, le enviase un toro, y le prometió inmolarlo. Recibió el toro, blanco y tan hermoso que Minos no lo quiso inmolar. Entonces Posidón, irritado, encendió en Pasife, mujer de Minos, una ardiente pasión por la bestia. Del ayuntamiento del toro con Pasife nació Asterio, llamado el Minotauro. Tenía cara taurina pero el resto de su cuerpo era humano. El Minotauro vivía en el Laberinto, construido por Dédalo. Más tarde Minos impuso a los atenienses un tributo de siete donceles y siete doncellas para que el Minotauro los sacrificase. Teseo fue uno de los que, en el tercer tributo, debía ser sacrificado, pero Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y le dio una espada y un ovillo de hilo: con la espada Teseo mató al Minotauro, con el hilo, que había desovillado mientras avanzaba por el Laberinto, pudo rehacer sus pasos y encontrar la salida.

[3] En otro de los cuentos de Borges — "El jardín de senderos que se bifurcan"— ocurre este diálogo:

retóricos, pues, son los que indican la solución de la adivinanza. Veamos con qué rodeos Borges va describiendo la situación de su cuento.

DESCRIPCIÓN DEL LABERINTO

"Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito *) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera.* El original dice *catorce* pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *"infinitos"*. Catorce es el número de los siete mancebos más las siete damiselas ofrendados, según el mito, al Minotauro.[4] "Que entre el que quiera" es una definición a medias del laberinto: la otra mitad sería "salsipuedes". Un laberinto es laberinto no porque no se pueda entrar sino porque no se puede salir.

"No hay *un solo mueble* en la casa". El subrayado es ambiguo: podría sugerir que no hay un mueble solo, sino muchos; lo que quiere decir es que no hay ninguno. Siendo el mueble para uso exclusivo de los hombres, con esa frase se avisa que no es humano quien vive allí.

"Unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas... Alguno, creo, se ocultó bajo el mar". El paisaje marino corresponde a la isla de Creta. El templo de las Hachas es una metonimia por laberinto. El mismo Borges, en *Manual de Zoología fantástica* (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1957, "El Minotauro", pp. 101-102) habla del "culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre era *labrys,* que luego pudo dar *laberinto*".

"Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida)". La negación apasionada y polémica de que haya otra casa igual es alusión al laberinto que mandó construir Amenemhat III, faraón de la XII dinastía que vivió alrededor de 2300 a. de C. (Es el laberinto que describieron Herodoto y Plinio el Viejo).

—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida?

Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra ajedrez.

En "Sobre el Vathek de William Beckford" (en *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, 1952) recuerda que Carlyle bromeaba con la idea de una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel.

[4] La idea de que a cada persona le está destinada una puerta y que, detrás de cada puerta hay infinitas puertas, viene de Kafka y otros autores a quienes Borges cita en "sobre Chesterton", ensayo publicado el mismo año del cuento que analizamos (véase *Otras inquisiciones*).

"Corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado"; "vuelta de un corredor"; "azoteas desde las que me dejo caer"; "volvemos a la encrucijada anterior"; "desembocamos en otro patio"; "ya verás cómo el sótano se bifurca"; "Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes"; "Los cadáveres ayudan a distinguir una galería de otra": todas estas pinceladas van completando la descripción del laberinto.

DESCRIPCIÓN DEL MINOTAURO

Aunque oblicuos, los siguientes rasgos son también suficientes:

"Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta". Vista con los ojos de una prominente y pigmentada cabeza de toro, la cara humana parece descolorida y aplanada; el recelo del protagonista-narrador es el que todo animal de una especie siente por el de otra.

"...el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido". Llanto, plegarias de hombres ante un espantoso enemigo.

"No en vano fue una reina mi madre". Se refuerza la clave del epígrafe atribuido a Apolodoro.

"El hecho es que soy único". El adjetivo "único", que al pronto sonó a jactancia, señala en verdad el hecho objetivo de que no hay otro monstruo igual. Las distracciones, los juegos del Minotauro son los de un solitario: "Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa". El brío de esta distracción, de este juego del Minotauro consiste, precisamente, en que es pura fantasía: por ser impar, es imposible otro Asterión.

"Semejante al carnero que va a embestir". El Minotauro no compara solamente las embestidas, sino también los cuernos. Comparación de cornúpeto con cornúpeto que es más cabal de lo que dió a entender a la primera lectura.

"Abrevadero", "pesebre": o sea, las comodidades de una bestia.

"Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los

libere de todo mal".[5] En el "Padre Nuestro" la fórmula "Líbranos de todo mal" se refiere al pecado. Para el Minotauro el mal es la vida: librar a los hombres de todo mal es un eufemismo por matarlos.

"La ceremonia dura pocos minutos". Ceremonia del sacrificio lustral.

"Uno tras otro caen sin que yo me ensangriente las manos". Las manos limpias de sangre no prueban la inocencia del protagonista-narrador: sus cuernos son los que se ensangrientan.

"¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?" Con estas últimas líneas de la autobiografía la figura del narrador queda desenmascarada: por eliminación tiene que ser un hombre con cara de toro.[6]

El punto de vista

Además de estas descripciones perifrásticas del Laberinto y el Minotauro, despista Borges al lector con una serie de estratagemas. La mayor: haber puesto el relato en la monstruosa boca del Minotauro. El cuento comienza: "Sé que me acusan de soberbia". No se nos ocurre que una bestia pueda tener un "yo" narrativo: la tradición nos ha dado siempre el punto de vista de Teseo. Ahora, inesperadamente, el héroe es el Minotauro. ¿Cómo le vino a Borges esta idea de completar el doble destino del mito dándonos también la autobiografía del Minotauro?

Simpatía por el Minotauro

Dice Borges en el epílogo a *El Aleph:* "a una tela de Watts, pintada

---

[5] En las leyendas del ciclo minoico el número nueve recurre varias veces: el tributo al Minotauro ¿es anual durante nueve años o se cumple cada nueve años? Hay diferentes versiones. Como quiera que sea ¿de dónde sacó Borges que entran en la casa nueve hombres? En 1959 lo consulté personalmente sobre este punto y me respondió que ya se había olvidado del cuento y que era muy posible que eso de los nueve hombres fuera un descuido.

[6] En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (publicado originalmente en *Sur*, agosto de 1951, Núm. 202 y recogido en la segunda edición de *El Aleph*) se discute el mito del "laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro". "Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el Minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre". En el capitulillo sobre "El Minotauro" (en el ya citado *Manual de Zoología fantástica)* Borges agrega estas noticias: "Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del *hombre mitad toro y toro mitad hombre;* Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imaginó al minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro". Borges, pues, describe al Minotauro siguiendo *La Biblioteca* atribuida a Apolodoro: "Tenía cara taurina, pero el resto de su cuerpo era humano".

en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista". Es muy probable que Borges vio la reproducción del cuadro en el libro de G. K. Chesterton, *G. F. Watts,* London, 1904. Sabemos que leyó este libro porque lo cita por lo menos cinco veces en ocasiones distintas en *Otras inquisiciones.* Chesterton habla de la "brutalidad boba" del Minotauro de Watts y lo interpreta como una reacción moral, entre estoica y puritana, contra las crueldades de la ciudad moderna. En otras biografías de Watts (v. gr., la de Loftus Hare, de 1915) se recuerda que pintó el Minotauro en tres horas, inflamado de indignación por la codicia y voracidad de la civilización materialista de nuestro tiempo. Ignoramos si Borges alcanzó a distinguir que el monstruo, en la tela de Watts, ha aplastado con su manaza un pájaro, y parece mirar hacia el mar en espera de otras bellas víctimas. Lo cierto es que Borges vio la reproducción del cuadro y pensó en otro símbolo, no moral, sino metafísico, como se verá más adelante. Se instaló con simpatía, con compasión, dentro del monstruo. Repárese en su piadoso adjetivo: "el carácter del pobre protagonista". Borges lo vio solitario, en lo alto de un parapeto de su laberinto, soñador, melancólico, contemplando el mar y como esperando. Esperando ¿qué? Esperando a su redentor: "Sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad". Lo que le habrán profetizado es que vendrá su victimario, quien lo redimirá de su fiero destino. Pero el Minotauro interpreta la redención de otro modo. El no se siente monstruo: está orgulloso de ser único, como el sol. Asterio, hijo del sol. Cree que el redentor le traerá amor y lo sacará de su laberinto. "Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas". Por eso, porque el Minotauro espera un redentor amigo, acaso afín, "apenas se defendió" cuando Teseo le clavó la espada.

El carácter del Minotauro es conmovedor. Le hieren las acusaciones (de soberbia, misantropía y locura). No es un prisionero, dice. Si se refugia en el laberinto es porque los hombres lo asustan: "volví. . . por el temor que me infundieron las caras de la plebe". Por ser único vive desolado. Su entretenimiento es desdoblarse como un solipsista neurótico y hablar consigo mismo ¿Que oye pasos o voces?: entonces, dice, "corro alegremente a buscarlos". Puede que sean los pasos o las voces del redentor. Si, en cambio, son muchachos y muchachas los matará, pero es que matarlos es parte de la ceremonia a que lo obliga el destino.

EL CUENTO COMO JUEGO

En *Los Anales de Buenos Aires,* mayo-junio de 1947, Núm. 15-16 se había publicado "La casa de Asterión". En julio, Núm. 17, apareció allí otro cuento de Borges, "El Zahir", dentro del cual el protagonista compone un relato fantástico de idéntico esquema. Con perífrasis enigmáticas se disimula que se está relaborando un mito de los Nibelungos. El relato, esta vez, corre en boca de la serpiente Fafnir. "La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia". El protagonista-narrador califica su propio relato de "fruslería". ¿Es, de veras, una fruslería? Si es así ¿también será fruslería este cuento gemelo, *La casa de Asterión?* No hay duda que a Borges le divierte jugar con el lector, y que su técnica favorita es la del desenlace sorpresivo: contar hechos cuya interpretación sólo se ha de revelar en las últimas palabras. Pero ¿es su propósito lúdico, y nada más?

EL TEMA DEL LABERINTO

Reparemos, ante todo, en que su tema —el laberinto— es el más significativo en toda la obra de Borges.[7] Casi no hay cuento, poema o ensayo en que no asome. Toda clase de laberintos. Laberintos como construcciones en el espacio o en el tiempo, como formas de la realidad o de la mente, como hechos o como alegorías. Más aún: hay cuentos construidos como laberintos, cuentos dentro de cuentos, cuentos que aunque a primera vista parezcan autónomos son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos. En *El Aleph,* por ejemplo, hay tres cuentos correlacionados. En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" el rector Allaby predica desde el púlpito un sermón con el tema del laberinto. Este sermón es el cuento "Los dos reyes y los dos laberintos" que le sigue. Pero en "Abenjacán el Bojarí" hay dos personajes, Dunraven y Unwin, que platican sobre el Minotauro y su laberinto y complementan así "La casa de Asterión".

¿Por qué el tema del laberinto es una constante en la literatura de Borges? ¿Por qué? Porque responde a una cosmovisión.

VISIÓN DEL MUNDO

Para Borges el mundo es caos; y dentro del caos el hombre está perdido como en un laberinto. Sólo que el hombre, a su vez, es capaz de cons-

---

[7] Véase Ana María Barrenechea, "Los símbolos del caos y del cosmos. Los laberintos (en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* El Colegio de México, 1957, pp. 57-60).

truir laberintos propios. Laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ése dentro del cual andamos perdidos.

En *La casa de Asterión*, a pesar de su brevedad (y a pesar de su pobreza) se tocan estos aspectos gnoseológicos y metafísicos del laberinto como símbolo del universo.

El Minotauro medita melancólicamente e imagina su laberinto multiplicado por la tierra y por el cielo:

> También he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Aquí se alude a otro de los temas que Borges suele desarrollar en sus cuentos: el de un dios tan caótico como su creación. Un dios, en este caso, que se ha olvidado de su creación. En otras palabras, que para comprender el laberíntico y caótico universo en que estamos metidos no nos basta la idea de un dios, puesto que este dios puede ser también defectuoso, irracional y arbitrario. La ocurrencia de un dios insatisfactorio en los cuentos y ensayos de Borges es demasiado frecuente para citar sus casos aquí. Cuando el Minotauro, pensando en el redentor a quien espera, dice: "si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo yo percibiría sus pasos", está repitiendo un tópico muy borgiano: una inteligencia divina podría ejemplificarse, dice, en la capacidad de percibir en una sola figura todos los pasos que ha dado un hombre (*Otras inquisiciones*, p. 149).

Borges adoptó, por ser artísticamente fecunda, la filosofía del idealismo absoluto. Cada conciencia fabrica su propia realidad e intenta darle un sentido. Hay pensadores que proponen hipótesis simples: Dios, la Materia... Borges prefiere complicar las suyas. Es radicalmente escéptico pero cree en la belleza de todas las teorías, las colecciona y al estirarlas hasta sus últimas consecuencias las reduce al absurdo. La agnóstica visión

de Borges se expresa en una dialéctica de buen humor. Encierra en un laberinto lingüístico al lector y juega con él hasta derrotarlo. En su fruición estética se perciben, sin embargo, sobretonos de angustia, una angustia que dimana de saberse único, solitario, delirante, perdido y perplejo en un Ser ciego. Borges es Asterión, el Minotauro.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

The University of Michigan
Ann Arbor, Michigan

Reconocimiento Crítico de César Vallejo

Reminiscencias personales

Vengo a este symposium* para traer mi testimonio (como gusta decir Juan Larrea), sobre César Vallejo. Vengo aquí para dar fe (empleando otra de las expresiones bíblico-notariales del mismo) de mi "reconocimiento" ante la poesía del autor de *España, aparta de mí este cáliz.* Digo "reconocimiento" no sólo en el sentido de homenaje, sino en el de "reencuentro" y nuevo examen, puesto que en la década del 20 tuve la percepción inolvidable del hombre y de la obra, hiciéralo o no público entonces, ya que ningún clamoreo era necesario ante la sencilla verdad de uno y otra.

He aquí, pues —por lo que pueda valer, agregando rasgos a la fisonomía de César Vallejo, a lo que fue su atmósfera vital—, el testimonio prometido. ¿Cuándo conocí al autor de *Trilce?* Fue en la primavera parisina de 1926. Frecuentaba yo entonces a varios poetas hispanoamericanos en París, entre otros, el guatemalteco Cardoza y Aragón, el dominicano Hernández Franco. En manos de alguno de ellos había yo visto un ejemplar de *Trilce,* hallazgo excepcional, puesto que el autor cuidó más bien de ocultar los ejemplares que de hacerlos llegar en Madrid a las pocas revistas y personas que allí nos interesábamos por las nuevas expresiones de la poesía hispanoamericana. Aquí tenemos ya un primer razgo para la caracterización de Vallejo y su mundo: al pronto se esquivaba, erigía piedras andinas ante las miradas del prójimo. Reflejamente, mi inicial sen-

* Celebrado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba, Argentina, del 12 al 15 de agosto de 1959.

sación ante *Trilce* fue la de hallarme ante un muro opaco; las hendiduras, las posibles brechas de acceso o penetración no eran perceptibles al primer contacto; tampoco mediante el asedio cauteloso. Era menester atisbar la revelación, algún paso de luz, como el que se abre hacia las páginas finales del libro, para entrar en la prisión de Vallejo, en la cárcel real donde había estado, en la cárcel de símbolos donde seguía recluso; no por supuesto, una *Cárcel de amor* como la cuatrocentista de Diego de San Pedro, ni tampoco transparente como la del Arcipreste de Hita, sino una cárcel de dolor y desintegración, donde su sensibilidad se daba de cabezazos contra los muros y su canto se desarticulaba en malestar ontológico y protesta cósmica. ¿Amargura, humor negro, misterio indígena? Todo eso y algo más, a través (o sin llegar a atravesarla) de una elocución abrupta, de un tejido verbal que se negaba a ser retórico, sin pretender tampoco convertirse en sistema antiliterario.

¿Era posible entonces, por aquellos días, ver más claro en él? ¿La persona agregaba interlíneas a la obra? "¿Por dónde anda Vallejo?", pregunté a los amigos antes nombrados. "Está aquí en París", me dijo Hernández Franco. "Pues vamos a verle". Y fue así como una tarde subí a un piso de la Avenue de l'Opera a cierto Bureau des Grands Journaux Ibero-Américains. ¿Qué era aquella oficina de título tan pomposo, tan rastacuero? Cierto tinglado urdido con otros fines; su "armador": Manuel Bueno, curioso tránsfuga de los albores de la generación de 1898, quien despeñado por su epicureísmo y echando por la borda todos los escrúpulos, había sonsacado unos miles de francos al entonces dictador de España, Primo de Rivera, con el propósito de repartir algunos entre los periódicos de París y contrarrestar así las campañas que se hacían contra su desgobierno. Pero no le dirijamos ningún cargo retrospectivo, puesto que con tal empresa Manuel Bueno (no el "mártir" por supuesto de la novela de Unamuno, sino el periodista, que llamaremos epicúreo, de tal nombre) había dado un modo de vivir a algunos escritores españoles e hispanoamericanos, remediando durante algún tiempo la impecuniosidad crónica del peruano Vallejo.

¿Cómo era el hombre? Difícil es restituir rasgos veraces a distancia, cuando tantos rostros y días y ciudades se superponen en el recuerdo de quien ha atravesado ya muchos. Había en Vallejo esa "inocencia candorosa" que ha visto bien Larrea, pero oculta tras una máscara algo dura: la de su "pathos" indígena, difícil en el primer momento de traspasar, llegando al trasfondo puro, más allá del mestizaje sufrido. "Mineraloide",

incaico, andino —se ha dicho. Palabras de simple aproximación a su verdad natural, salvo la última, muy genérica también, pero que revela la raíz de su sustancia étnica, expresa la sacudida sísmica de cordillera que vierte la lava, el torrente desflecado de sus versos como en la juntura de un finalizar borrascoso y un recomienzo luminoso. Pero este tránsito sólo se operaría más tarde, al pasar de *Trilce* a los *Poemas humanos*.

LARREA, "FAVORABLE PARÍS POEMAS" Y UN MANIFIESTO

Mas no adelantemos el reloj. Estamos todavía en 1926. Pocos meses después, en el verano del mismo año, antes de emprender otro viaje, estaba yo pasando una temporada en casa de mis padres, en un pueblo manchego, desinteresado del contorno (puesto que ni la más remota sombra quijotesca era ya perceptible) y atento únicamente a las nuevas del mundo exterior. Fue así como un día el correo me trajo una nueva revista: *Favorable París Poemas*. ¿Era exactamente, tradicionalmente, una revista literaria? Sí, pero su primer cuidado era el de no parecerlo. Claro que ya estaba uno habituado a los trueques. Lo literario a primera vista, lo literario sin más, era una presencia ingenua que estábamos acostumbrados a soslayar. Cuando ingenuamente se incurría en ello, hasta el azar se encargaba del disfraz, de poner el gato junto a la liebre. Por ejemplo, la cubierta ritual de la revista *Grecia*, que hacíamos los ultraístas en Sevilla, junto a un ánfora del más puro estilo helénico, exhibía el anuncio de un bidón de gasolina. Y algo después la primera serie de *La Révolution Surréaliste* se presentaba exteriormente, en contraste con su radical disconformismo interior, con el atuendo de una revista académica. Por lo tanto, ninguna extrañeza en que aquella cubierta gris, sin grabados, de sencillas letras tipográficas, con el aire de un boletín médico o una memoria de Sociedad Anónima, fuera la de *Favorable Paris Poemas*.

Reencontré en sus páginas a Vallejo, reconocí a Larrea, el compañero de las primeras revistas ultraístas, a quien sólo había entrevisto de soslayo, algo oculto en su persona o viajero siempre, cuya presencia se me había acusado a través de Huidobro y de Gerardo Diego, su maestro y discípulo, respectivamente —dando, por supuesto, a estas calificaciones un mínimo alcance temporal. (Si los señores antólogos hubieran sido más generosos, si los cronistas, ya que no historiólogos, de la promoción llegada inmediatamente después, no hubieran practicado una política tan exclusivista, los

lectores de hoy tendrían una perspectiva menos borrosa de tal período; en cualquier caso, es sensible que Larrea no haya recogido sus poemas de entonces). Consecuente con este sino escapista, con este signo zahareño, advertí que Larrea, y ahora también Vallejo, no buscaban otras compañías. Unicamente solicitaban —según decía una tarjeta adjunta— "la más resuelta hostilidad de los discrepantes". Y yo no era tal. ¿Coincidente? Tampoco exactamente. Era la suya una actitud muy personal para ser compartida. Pero en cualquier caso, y por lo que se refiere a Vallejo, su participación en tal revista (no por efímera, pues sólo alcanzó dos números, menos expresiva de un período renovador) viene a demostrar —contra lo que se ha escrito después— que al poeta peruano —aun reconociendo su singularidad, pero con el propósito de otorgarle una unicidad radical, más aún, de convertirle en un absoluto— no puede excluírsele de toda relación con los movimientos y tendencias vanguardistas de entre las dos guerras. No se repara en que por el simple hecho de residir en París, desde 1923, no pudo ignorarlas; a través de Larrea conoció el ultraísmo, y por otros caminos, no dejó de experimentar el contragolpe del superrealismo en su derivación marxista.

Quizá más que las poesías insertas en *Favorable Paris Poemas* me interesó una especie de manifiesto suscrito por Larrea y titulado "Presupuesto vital". Lo cerraba una frase que me llamó la atención. Era esta: "Nuestra literatura no es ni literatura; es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados". Ya estábamos, pues, en el umbral de la literatura antiliteraria, de la literatura que, por expiar culpas ajenas o buscar su trascendencia en otros mundos, se avergüenza de su nombre y quiere dejar de serlo; en suma, ya estábamos a las puertas de las crisis cuyo proceso yo he intentado analizar minuciosamente en mi *Problemática de la literatura.* Además, no se olvide que entonces comenzaba a abrirse paso, si no a vulgarizarse, el afán de disociar la poesía de la literatura, adscribiendo a la primera todas las excelencias y a la segunda todas las abominaciones. Reparto que por su ahistoricismo evidente (amnesia y revolucionarismo total suelen hermanarse) y su caprichosidad díscola tanto había de exaltar a los poetas, permitiéndoles identificarse sin más con la Vida (así, mayusculizada) y convirtiéndoles súbitamente en héroes de su poesía. La apelación a la videncia, el hechizo ante la "revelación", la apología de lo sobrenatural o extrarracional experimentada por los poetas de la década del 20, particularmente en la lírica francesa (a raíz de la canonización de Rim-

baud y la divinización de Lautréamont) pero con reflejos en otras literaturas, marcan el momento más alto de tal proceso.

Ahora bien, en aquel manifiesto estos afanes no se formulaban con tal articulación conceptual; se embozaban en volutas verbales y meandros simbólicos de más difícil recorrido. Tampoco se presentaban como dogmas agresivos. De suerte que la actitud de Larrea —y por ende, la de Vallejo— más bien suscitaba concordancias que discrepancias. Además, había en aquel pequeño manifiesto una sintaxis, un estilo elusivo que intrigaba. Algo —en lo teórico— semejante —en lo lírico— a aquella prosa "Santa Lucía y San Lázaro" de Federico García Lorca que yo había leído, en pruebas de la *Revista de Occidente,* yendo en tren con su autor, pocos meses antes, a Valladolid que me había dejado fascinado.

Y no extrañe —advierto al llegar a este punto— que al proponerme evocar a Vallejo y su poesía hable tanto de Larrea, lo superponga y mezcle en mis recuerdos. Pero yo pienso que esa es una condición de su personalidad. Hasta hace pocos años —hasta la gran revelación pública de *Rendición de espíritu*— nos ha sido difícil verle directamente a él mismo. Siempre se nos aparecía indirectamente, por interpósita persona: primero a través de su compañero de estudios, Gerardo Diego; después a través de Vicente Huidrobo, de León Felipe; últimamente, de César Vallejo. La lucidez y el entusiasmo reunidos que aplica a sus exaltados revierte sobre él, hace del apologista un apologizado. Y lo mismo probablemente pasará mañana con este otro motivo suyo de exaltación, que ya no es un poeta, ya no es un hombre, sino un hemisferio; lo mismo sucederá con este Nuevo Mundo, a cuya interpretación ha aplicado su racionalismo visionario, superando la contradicción entre ambos términos (con más rigor que André Breton; recuérdese su vivisección en *Superrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo)* y forjando una hermenéutica hecha de símbolos, mitos y presagios, un sistema de claves secretas o correspondencias veladas. El mismo sistema que también ha aplicado a la poesía de César Vallejo, y que yo no dudo sea valedero (puesto que en toda poesía singular aspiramos a ver más de lo que está escrito, a penetrar el otro lado del espejo), siempre que cuidemos de no distorsionar su osatura verbal, siempre que nos atengamos a verla en sus límites; por ejemplo, a la luz del lenguaje y de los problemas que engendra sobre las posibilidades y las limitaciones de la comunicación poética. Es lo que me propongo abocetar en las palabras que siguen.

LA POESÍA, OTRO LENGUAJE

La poesía lírica —hoy por hoy— sigue vertiéndose en el lenguaje. Ello a despecho de algunos audaces insatisfechos que, sintiéndose apresados entre las palabras, aspiran a traspasarlas, buscando otros vehículos de expresión que van desde el signo al movimiento. Esta insatisfacción demuestra que a pesar de la "crisis del lenguaje" (que no es tal en sí misma, sino apéndice de otra crisis más general) los poetas deben seguir usando de su específico instrumento.

Ahora bien, de antiguo sabemos que —señalados "grosso modo"— hay por lo menos dos grandes sectores del lenguaje: el directo y el indirecto, o expreso y simbólico, o cognoscitivo y evocativo. Según sea el grado de acercamiento o lejanía respecto al mundo de la realidad, así el lenguaje oscilará entre la nominación y la elusión, o más exactamente aún, entre lo asertivo y lo alusivo, con independencia del molde formal en que se manifieste, sea prosa o verso. Tampoco es de hoy el reconocer que la poesía es, o puede ser, un lenguaje especial —como el de la filosofía o el de la matemática—; pero eso no basta. Más explícito es calificar la poesía como *otro* lenguaje, siempre que no se quede en lo formal, siempre que junto a la peculiaridad del continente agregue la sustancia del contenido. Pero ¿cómo definirlo, cómo reconocerlo? En principio, por su aproximación al prelenguaje primitivo, desde el momento (explica W. M. Urban, *Lenguaje y realidad)* en que la representación poética tiene un carácter no analógico, sino metafórico.

Yo recuerdo siempre cierta frase del olvidado Rémy de Gourmont (pero que ha recordado alguna vez Jean Paulhan), cuando decía que "en el estado actual de las lenguas europeas casi todas las palabras son metáforas". Es decir, que aunque sucumbamos al habla usadera, nos manejamos cotidianamente, sobre todo en el habla afectiva, con palabras que son designaciones de designaciones, con frases transpuestas. Cuando no vigilamos mentalmente nuestra habla, cuando nos dejamos llevar por la corriente tradicional del idioma, por los refranes y las frases hechas, cuando nos creemos rebajados al más llano prosaísmo, sucede paradójicamente que poetizamos a mansalva. Vista así, con perspectiva historicolingüística, la moneda corriente, los discos manidos de las expresiones proverbiales se truecan en soles nuevos, recién acuñados, reverberantes. No es, pues, exacto, contra lo que afirma Jean-Paul Sartre (*¿Qué es la literatura?*), que los poetas sean los seres que se niegan a utilizar el lenguaje. Más lo es afirmar

que "el poeta crea el mito del hombre, mientras que el prosista traza su retrato"; siempre que no se alce un tabique divisorio falazmente genérico entre "poesía" y "prosa" y traslademos a nuestro idioma el sentido más amplio que encierra la palabra *Dichtung*. Siempre asimismo que el poeta, al preferir el lenguaje gratuito al funcional, acierte a usar del primero como un "engaño a la vista", sin pretender darle una trascendencia que no tiene, aceptando su fatal inmanentismo.

Bajo la apariencia de beneficiarla, yo entiendo que han hecho mucho daño a la poesía las sublimaciones de un Novalis y un Hölderlin y sobre todo los deliquios que de ellas ha extraído Heidegger. Además, si se ha subrayado con exceso el papel atribuido a la "palabra poética", si se ha insistido hasta la saciedad en que "el ser del hombre tiene su fundamento en el lenguaje", no se ha reparado suficientemente en que éste "sólo alcanza una realidad histórica auténtica en el diálogo". ¿Y qué otra cosa sino la comunicación presupone este diálogo? De suerte que sin comunicación no hay poesía; todo se reduce a un solipsismo, curioso como experimento, pero intransferible, estéril. El presunto y grandioso "mensaje" que permanece inexpresado, que no llega a articularse de forma transmisible, es una impostura; y como además suele suceder que está desprovisto de todo encanto verbal, ni siquiera alcanza la irreal realidad de un juguete, del gracioso "aboli bibelot d'inanité sonore", mentefacturado por Mallarmé. La lección del autor de *Un coup de dès* no debiera haber sido olvidada. Aun admirándola, parece desprovista de todo sentido repetir su imposible hazaña, que es el "fracaso del lenguaje frente a lo absoluto" (según su último intérprete, Hans Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*), para volver a encontrarse con la misma "nada", aunque su hueco, mediante un espejismo, parezca ahora a algunos llenos de tesoros inexplorados.

Con todo, si por el camino que llamaríamos patético, el laberinto no tiene salida, ya que no hay una Ariadna entre el boscaje, por vía irónica o humorística el experimento no ha dejado de repetirse. Así el que hace aproximadamente un cuarto de siglo, a la zaga de James Joyce, realizaron los inventores de *Vertigral* o el "lenguaje de la noche", y cuyas únicas consecuencias perdurables han sido las distorsiones vocabulares de un Henri Michaux y de un E. E. Cummings. Con la diferencia de que mientras el autor del *Voyage en Grande Carabagne* inventa no sólo palabras, sino países habitados por una extraña fauna, el autor de *Tullips and Chimneys* se pierde voluntariamente en lo ininteligible y sus distorsiones del lenguaje

(como resume R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry),* tomadas solemnemente, sólo parecen una especie de "baby-talk". Continuando, atenuando más bien, la línea del primero, damos con las cabriolas joculares allende su intención social subversiva, de un Jacques Prévert o un Raymond Queneau; prolongando la línea de E. E. Cummings, la serpiente se muerde la cola y torna a la esfinge bicéfala de Mallarmé-Joyce. La otra meta ambicionada y que representa el llamado "grado cero de la escritura", en que "el objeto quiere libertarse del lenguaje" (según expresión de Gaëtan Picon), se pierde en un punto insasible, sin confines especiales.

SÍMBOLOS Y SIGNOS

Por el momento, pues, más fértiles parecen ser otras vías que se abren al conocimiento *de* la poesía (ya que no al conocimiento *por* la poesía), al menos, más específicamente literarios: la exploración de las posibilidades del lenguaje simbólico y sus signos, de la semántica y la semiótica. No es así extraño que, paralelamente al reconocimiento de la poesía como *otro* lenguaje —al menos potencial, balbuciente— hayan surgido, en estas últimas décadas, numerosos estudios sobre los problemas del lenguaje, vistos desde el lado filosófico, pero con derivaciones implícitas hacia el campo estético. Quizá su punto de partida se halla en Ernst Cassiser, con su concepción del hombre como "animal simbólico"; idea que Suzanne K. Langer (*Clave para una nueva filosofía*) explota y amplía convirtiendo en símbolos los datos de los sentidos. Que el lenguaje influye sobre el pensamiento, y no al revés, constituye a la vez el origen de las especulaciones, más curiosas que convincentes, de C. K. Ogden e I. A. Richards (*El significado del significado*); por su parte, Charles Morris (*Signs, Language and Behaviour*) ve al hombre como un ser perdido en un universo de símbolos y asimila cada uno de ellos a determinada clase de comportamiento. Pero volviendo al campo específicamente literario (en el que no debe olvidar incluirse al citado I. A. Richards por sus *Principles of literary criticism* —donde desarrolla la tesis de que el mundo de la poesía no tiene ninguna realidad diferente del resto del mundo y que debe ser sometido a las mismas leyes de interpretación psicológica—, libro que tanta influencia ha ejercido en el "New Criticism" norteamericano), más nos importan otros testimonios en relación con la crisis del lenguaje.

Allen Tate llega hasta sostener que "la deterioración del mundo contemporáneo debe ser estudiada a la luz de la deterioración de su lenguaje". Nada más exacto. La enfermedad de las palabras —trocadas de sentido,

desfiguradas, falazmente empleadas— no es sino un síntoma de la enfermedad de las conciencias. Quizá por ello mas no con fines apologéticos, como pudiera parecer, sino todo lo contrario, Roland Barthes (*Mythologie du language*) ha llegado a escribir que la "poesía contemporánea es un sistema semiológico regresivo". "Mientras que el mito —añade— tiende a ser una ultrasignificación, la poesía tiende a reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por transformar el signo en sentido y se afirma como un asesinato del lenguaje". De tal forma, apostillemos con la debida ironía, en vez de alzarse con el botín de la literatura se habrá limitado a estrangular la gallina de los huevos de oro. Pero en este punto, puesto que hasta la fecha el instrumento verbal con que tales teorías se propagan, aunque no intacto, sigue bastante usadero (ya que el arma con qué asesinar al lenguaje, el metalenguaje, aún no existe), todos los delirios imaginativos son permisibles.

Que hay un misterio en el lenguaje es incuestionable. Lo hubo en el alba de todas las lenguas; se replantea en su crepúsculo. Como al hombre primitivo, nos acomete a veces la perplejidad del porqué de la concordancia o discordancia entre los sonidos y sus representaciones; más aún, entre las designaciones presuntamente directas de ideas u objetos y las figuradas, es decir, el salto semántico, el trueque o metamorfosis que termina en metáfora. Pero ¿acaso especular, tanto imaginativa o científicamente, sobre los enigmas del idioma, no será atentar contra la integridad del cosmos, no equivaldrá a una autodestrucción, a condenarse al silencio? Por algo quien ha estrechado más el cerco de la cuestión, Ludwig Wittgenstein (*Tractatus logicophilosophicus*), sentencia: "Sobre lo que no se puede hablar más vale callar", o como ha escrito José Ferrater Mora *(Cuestiones disputadas):* "discutir sobre lenguajes y metalenguajes es entretenido; es también impertinente. Intentar descubrir un lenguaje ideal es meritorio; es también inútil".

LA POESÍA DE VALLEJO A LA LUZ DEL LENGUAJE

Sin embargo, manteniendo la cordura, en el caso de César Vallejo no es impertinente, antes al contrario, puede resultar más provechoso que buscar en su poesía profetismos o revelaciones metafísicas, encararla a una luz que le es más propia, la del lenguaje. Pero no en la dirección es-

tilística, como algunos por moda o perezosamente —empero la paciencia inútil que reclama tal método— se inclinarían a creer, no. Su última clave de comprensión se halla muy estrechamente ligada con la semántica y la simbología. Con la primera porque buena parte del material léxico que Vallejo utiliza —tanto en *Trilce* como en *Poemas humanos,* aunque más acusadamente en el primer libro—, es alógico; casi todas las palabras que arroja con aparente iracundia, pero sencillo candor, están voluntariamente desquiciadas. Se nos presentan, en efecto, como salidas de su quicio natural, y aun las oraciones más completas parecen fragmentos desprendidos de un contexto cuyo sentido total apenas queda explícito, si no es con el auxilio de la conjetura o la adivinación.

Cuando arrecife donde nací,
según refieren cronicones y pliegos
de labios familiares historiados
en segunda gracia.
Ciliado archipiélago,
te desislas a fondo, archipiélago mío!

(*Trilce,* XLVII)

¿Se trata de una escisión absoluta entre el "significado" y el "significante" —por emplear las expresiones de Saussure que ha divulgado Dámaso Alonso, con prevalencia de este último? Quizá no exactamente, pues desde el momento en que el poeta desdeña todos los halagos rítmicos, eufónico, aquí no hay imágenes acústicas que reemplacen el significado conceptual. La ruptura con el sentido, la incursión en el sinsentido poético se efectúa preferentemente mediante la disociación de la trama sintáctica, más particularmente, mediante algunos trueques adjetivales donde Vallejo refleja sus sacudidas internas.

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.

De ahí deriva probablemente su propensión al desdoblamiento, al verse a sí mismo como un otro, operación de tan notorio linaje rimbaudiano ("Yo es otro") que reecontramos frecuentemente, con distintas proyecciones, en la filosofía y en la lírica de estos últimos años: el problematismo del *yo* y del *tú* (Buber, Jaspers, Sartre); el "otro que va

contigo" (buscado en el espejo por Antonio Machado...); *el otro* del drama unamuniano del mismo título.

> *Un hombre pasa con un pan al hombro. ¿Voy*
> *a escribir después sobre mi doble?*
> .....
> *A lo mejor, soy otro: andador, al alba, otro que marcha*
> *en torno a un disco largo, a un disco elástico:*
> *mortal, figurativo, audaz diafragma.*
>
> *(Poemas humanos)*

Inclusive, a veces, descorriendo la cortina, el poeta se identifica, o se disocia, con su *otro,* nombrándose a sí mismo. Recuérdese sólo el comienzo de "Voy a hablar con la esperanza": "Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre, ni como simple ser vivo siquiera...". Para Juan Larrea *(César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón),* este desdoblamiento de Vallejo significa que "estamos en el campo del arte-vida, de manera que el héroe manifiesta serlo de otra especie".

EQUIVALENCIAS EN LA PLÁSTICA

También con la simbología, y más aún, con la semiótica o teoría de los signos, se enlaza la poesía de César Vallejo, y vista bajo su foco puede ofrecer todavía nuevas reverberaciones. Si la imagen se sustenta sobre las posibilidades incalculables que ofrece la ampliación, la multiplicación traslaticia de las palabras, el concepto cuenta con el recurso de los signos como primera y última y más elaborada expresión. Si aceptamos —al menos momentáneamente— que la poesía pueda ser revelación de lo prístino, transmisión de lo inconsciente colectivo, convendremos que su sentido último —a la vuelta de muchas exploraciones sobre su misterio— es el originario. Es decir, un sentido sin sentido conceptual, un sentido simbólico no figurativo: el mismo que el de los cantos más remotos, el de las cantilenas o los conjuros con algo de arenga o de exorcización. Así se explica que el flujo subconsciente y la irracionalidad voluntaria, cuando se conjugan con fines deliberadamente antiliterarios, renuncien a los morfemas y desemboquen en los puros fonemas sin sentido, en las onomatopeyas y las agrupaciones vocálicas. Muy varios son

los ejemplos que pudiéramos aducir en la poesía de estas últimas décadas, desde las "palabras en libertad" hasta los cantos negroides, sin olvidar caprichos unipersonales como los del letrismo y las jitanjáforas.

Algo semejante nos había adelantado ya la comprobación del mismo fenómeno en el mundo de la plástica. Desde Picasso —desde el momento de las anamorfosis picassianas— hasta la fecha, la pintura y la escultura tienden manifiestamente a hacerse signos. Reflejan realidades no aprehensibles visualmente en nuestro alrededor; estilizan no los objetos mismos, sino los símbolos de los objetos que percibimos. ¿Y qué decir de la mezcla de elementalismo infantilizado y de rusticidad muy elaborada que traducen los cuadros y composiciones de Joan Miró? Así como el cubismo nos daba no las formas sino las metáforas de las formas, así "en Miró los signos son símbolos de las metáforas, metáforas en su grado enésimo" (según escribí en "Joan Miró o la fuerza del signo", *Papeles de Son Armadans,* Palma de Mallorca, número XXI, XII, 1957). En suma, esta plástica es todo lo contrario del arte de primer grado o convencional, tanto como del "art d'aprés l 'art"; pudiéramos decir que es un arte contra el arte, un arte de segundo grado, en un sentido puramente ordinal —entiéndase bien— y no el de la calidad.

En la misma calificación pudiera entrar la poesía moderna que exige al lenguaje —según ha escrito atinadamente Hugo Friedrich— la doble y paradójica función de expresar y a la vez encubrir un significado. De ahí deriva su fatal oscuridad, el difícil equilibrio a que está obligada y en que muy pocos saben mantenerse, despeñándose con frecuencia en la gratuidad y el absurdo sin remisión. Las fronteras de la libertad potencial del poeta son más limitadas que las del artista plástico, desde el momento en que su vehículo expresivo, la palabra, está sujeta a una fiscalización que no tiene la línea. Mientras que un grafismo caprichoso, un arabesco inexpresivo puede defenderse por el ritmo que cobre en un conjunto, ningún morfema se sostiene sin articularse de modo inteligible en un período. La impostura es vituperable en ambos casos, pero en la lírica se me antoja más grave, puesto que constituye un atentado contra la esencia del logos, merced al cual existimos como juncos pensantes.

Rebelión Lingüística y Superación del Hermetismo

No creo que en la poesía de Vallejo, aun reconocida su imparidad señera, todo sean aciertos, pues su vida azacanada y breve le impidió depurarla, reverla a distancia o con cierta objetividad; tampoco estimo

que ni a la luz de los análisis más finos —y ya cuenta con algunos de calidad— puedan explicarse satisfactoriamente todas sus oscuridades y disociaciones. Sin embargo, quede aquí apuntada, en la misma dirección lingüística, otra posible pista. Sabido es que el autor de *Heraldos negros,* antes que un subvertidor literario fue un rebelde social. ¿Por qué se rebela, pues, contemporáneamente a sus días iniciales de Santiago del Cauco, no sólo contra la sociedad, mas también contra el lenguaje? Sin duda por el mismo motivo que un Maiakovsky tuvo para sumarse a una revolución que, en sus últimas consecuencias, le era hostil; por la misma razón que Jean-Paul Sartre *(L'homme contre les choses)* ha señalado en otro poeta singular, en Francis Ponge: "Lo que éste reprocha al lenguaje es, ante todo, ser el reflejo de una organización social que execra".

Ahora bien, en Vallejo la protesta era pura, desinteresada. Si momentáneamente sirvió o quiso servir a una idea (más bien, un dogma), nunca se sirvió de ella. A diferencia de otros, minuciosos, voraces aprovechadores, Vallejo, en cuanto poeta, en cuanto hombre de letras, nunca se apoyó en ninguna plataforma extraliteraria, política; su único sostén estuvo en sí mismo. Si fue a Rusia en dos ocasiones, lo hizo a sus expensas; el libro-reportaje que escribió, más allá de una simpatía apriorística, no rebasa los límites de la objetividad. Cierta arisquez temperamental, cierto libertarismo ingénito le hicieron inmune probablemente a todo enrolamiento sectario.

Vallejo, al entrar en su sazón, momento que lamentablemente antecede en poco al de su temprana muerte, hace a un lado todo solipsismo, extiende el radio de su mensaje, intuyendo que cualquier hermetismo voluntario es una vía muerta y que toda poesía de altos niveles es inevitablemente, no puede dejar de ser nunca, irradiante, transmisible. Esto, por supuesto, sin que el poeta haya de renunciar a la forja de su instrumento verbal, pero al mismo tiempo proporcionando claves unívocas de sus signos lingüísticos. "Afirmación esta última que no contradice lo que antes expresé respecto al lenguaje propio de la poesía; antes al contrario, la confirma, pues, según lo encuentro muy bien expresado por un grupo de poetas actuales (conclusiones del Segundo Congreso Internacional de Poesía, Knokke, *Poésie et langage),* si el lenguaje hace el poema, no es todo el poema. Es —dicen— un instrumento, un modo de comunicación, pero no un fin ni su esencia". También me solidarizo con otra expresión de los mismos, no por obvia menos pertinente: "La poesía, función humana, no tiene otra misión que expresar al hombre en sus reacciones más

sensibles y más profundas. Una poesía fuera de la órbita humana, fuera del ritmo humano, está condenada a desecarse".

Aunque sólo fuera por la posesión de esta virtud humana —no abstracta, sino adecuada a un tiempo, condicionada por unas circunstancias históricas determinadas—, la poesía de César Vallejo está destinada a vivir, crecer, a influir. ¿Cuál otra, si no ésa, es la razón, el secreto del enhechizamiento que ejerce sobre las últimas generaciones americanas? En su desasosiego profundo, en su red de contradicciones, en el malestar psíquico que trasunta se reconocen a sí mismas como proyectadas sobre un espejo quebrado, pero fiel.

NUEVAS CLAVES: AMERICANISMO, BARROQUISMO

Encarada así la poesía Vallejiana, ¿dónde quedan, a dónde van a parar ciertas especulaciones que se han aventurado no ya sobre sus consecuencias sino sobre sus precedencias? Aludo a quienes le adjudican un linaje mallarmeano, olvidando o poniendo en segundo término sus verdaderos cimientos: el heredado temblor andino, la profunda conmoción telúrica de su raíz nativa y, finalmente, su abolengo barroco. He ahí, conjugadas, las principales líneas generalógicas que determinan el perfil más singular del poeta y en que hasta ahora no se ha reparado de modo suficiente. Éstas y no otras, a mi parecer, constituyen su más veraz "background", nos dan al trasluz la imagen auténtica de su americanismo raigal y su barroquismo subconsciente. ¿Acaso no podían más en el cholo Vallejo tales fuerzas, tal corriente hereditaria que las asimilaciones e influjos posteriores? Puestos, pues, a buscar su genealogía, yo rastrearía, en primer término, los glóbulos barrocos que fluían en su sangre. Más cerca, en lo hondo, que de cualquier *totem* moderno europeo está de sus compatriotas, la incógnita Amarilis y el Lunarejo; más próximo, siempre, a pesar del alejamiento físico, del Cuzco que del Montparnasse. Distinguir ahora la gradación exacta de tal barroquismo y sus alcances o ecos en la poesía vallejiana, rebasaría los límites de este ensayo. Quede, no obstante, apuntada como una incitación, para nuevos estudios, la posible fértil pista que se abre en tal dirección..

GUILLERMO DE TORRE

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Chocano en Centroamérica (1920-21)

Es duro recoger pasos. Fue empero el oficio de Chocano, durante buena parte de su vida.

Nunca se encuentran iguales a los amigos de antaño. Los enemigos en cambio suelen ser idénticos y hasta peores. A más Chocano salía entonces como del Averno, vibrante y desorbitado. Si conservaba la arrogancia de palabra y actitud, no podía decirse lo mismo de su cuerpo. Caminaba con mayor lentitud y parsimonia; y, aunque muy levemente, casi imperceptiblemente, como que arrastraba un pie. Tenía la tez algo cetrina. Había desaparecido el bigote sobre el labio un poco largo. La ceja izquierda se enarcaba como un ala, en gesto de sorpresa y desdén, ceja móvil y sabia, como la mano al subrayar los dichos y los versos.

Nicaragua era ya tumba de Rubén. Allá a León acudió el poeta a tributar su inevitable homenaje de par y de amigo. Nicaragua era también tumba del viejo, leal, y discutido José Santos Zelaya. ¡Ay los días de 1903 y de 1909; su etapa centroamericana, llena de remembranzas y de irrecuperables encantos!

Los nuevos literatos nicaragüenses acudían al visitante atraídos por su doble fama de poeta y de perseguido hasta el borde de la muerte. Uno de los más brillantes de esos escritores jóvenes, nos refiere varios episodios chocanescos, por ejemplo, este: cierto contertulio algo pesado interroga con insistencia a Chocano acerca de un soneto producido doce años atrás teniendo como tema el Lago de Managua. Observa que, a su juicio, la metáfora que compara al Lago con un tintero volcado desde la montaña, debiera haber dicho: "el lago como un ánfora volcada".

—No me acuerdo, replica Chocano.

Otro, en plan de explicar la metáfora, alude a la noche del trópico como término de comparación:

—No me acuerdo, repite Chocano.

Por último, ante tanto majar, el poeta se ve obligado a enumerar las cosas que le han sugerido sus versos de Nicaragua:

> La primera —responde— es el Angelus sobre la Catedral de León. Las puertas del templo estaban cerradas a esa hora, y hube de subir a las azoteas. Contemplaba el maravilloso paisaje sobre las baldosas antiguas, cuando desde los campanarios comenzaron a tocar el Angelus .[1]

Sigue enumerando: luego las campanas evocadoras de la historia colonial; los *guanacastes,* o sean unos árboles corpulentos y coposos propios del país. A este respecto, comenta el poeta sonriendo con ironía:

—"Sí; no los olvido. Eran hermosos. Ya tengo en mi cabeza la leyenda con que los *calumniaré*". Una sonrisa general recoge la salida.

Alojaba Chocano en el Gran Hotel de Managua. Según el testimonio de un médico-escritor, Barrios que le visita en su alojamiento, padecía de "dispepsia nerviosa" y de "neurastenia", "la enfermedad dominante de Chocano", "afección contraída en la cárcel y que roba sus mejores instantes de quietud".[2]

Barrios confiesa haber recetado algunas medicinas al poeta. Le suprime la nuez vómica, que le habían prescrito, puesto que la estricnina "excita cualquier temperamento, más el suyo hipersensible". La supresión no lo tranquiliza del todo al poeta.

El domingo 24 de octubre, Chocano aparece ante el púbico de Managua congregado en el Teatro Variedades. Recibió una larga ovación. El teatro estaba lleno de bote a bote. Santiago Argüello, viejo compañero de Darío, abrió la velada con un corto discurso. La señora Lucila Portocarrero de Valladares cantó "La gitana" de Paco Alvarado. Chocano recitó "con una voz clara y sencilla", las composiciones: "Ante un ídolo maya quiché", "Sedas", "Las Campanas", "La Carretera" y "En el río". Hubo

[1] Hernán Robleto, *Los poemas de Chocano en Nicaragua* en *El Comercio* de Managua, jueves 28 de octubre de 1920, número 6846, p. 2. Atención del Lic. Teodoro Picado.

[2] Armando Barrios, *Con el poeta J. S. Chocano,* en *El Comercio, Managua*, domingo 24 de octubre de 1920, p. 4.

estruendosos aplausos. Luego, la señora de Shoens ejecutó algo al violín; la señorita Lolita Torres bailó "El Tango de la Muerte" y, como *bis,* un cake Walk. Intervino también el violoncellista Del Castillo. La velada fue un éxito social: evidentemente Chocano trató de recitar lo menos posible. Sin duda, a causa de la fatiga o de sus exacerbados nervios.[3]

Santiago Argüello era hombre lleno de orgullo, ripios y proyectos, como se advierte, a través de las páginas de su libro *El Modernismo.* A menudo trataba de presentarse como el verdadero promotor de ese movimiento, tanto o más que su compatriota y contemporáneo Rubén Darío. Juntas la capacidad imaginativa de Argüello y la de Chocano, tenían que resultar algo explosivo. El diario *El Comercio* de Managua nos lo revela: los dos poetas estaban haciendo arreglos con "una poderosa casa editora de Nueva York", para publicar ahí una revista tan lujosa como el *Mundial* de París, que Darío dirigiera, para lo cual Argüello anunciaba que llevaría a la metrópoli norteamericana a "dos jóvenes intelectuales que desde un principio serían empleados en la obra". "Los poetas directores esperan hacer del *magazine* el más atrayente de los hasta hoy publicados en castellano".[5]

No es aventurado pensar que en este propósito actuaban dos razones poderosas: la necesidad de orientar de nuevo su vida, en Chocano, y la de emular y aun superar a Darío-periodista, en Argüello. Sin embargo, *honny soit quì mal' y pense...*

Otro de los más cercanos amigos nicaragüenses de Chocano fue el doctor Manuel Maldonado (1860-194?) Maldonado había sido diputado, ejercía la medicina, y había sufrido carcelería por oponerse a la intervención norteamericana. Con todo eso, le coronarían poeta nacional en 1940, poco antes de su muerte. A través de un cruce de telegramas entre ambos vates, puede afirmarse que, antes de la velada en el Teatro Variedades de Managua, hubo otra el 22 de octubre en la ciudad de Granada, en la que tomó parte Maldonado[6].

---

[3] "La velada de Chocano" en *El Comercio,* Managua, martes 26 de octubre 1920, p. 2.

[4] Santiago Argüello, *El Modernismo*, 2a. ed. Guatemala, Tip. Nacional 1935, 2 vols. passim.

[5] "Chocano y Argüello en Nueva York", en *El Comercio,* Managua, viernes 22 de octubre de 1920, p. 2.

[6] "Chocano y Maldonado", en *El Comercio,* Managua, sábado 23 de octubre de 1920, p. 1.

En la prensa nicaragüense de esos días aparecen numerosas colaboraciones de Chocano, quien así volvía a ganarse la vida, pluma en ristre. Algunas se publicaron antes de su arribo, por ejemplo, la "Elegía epicúrea" a Gálvez Portocarrero, de que hablamos; aunque firmada en la Penitenciaría Central de Guatemala el 14 de julio, sale en la revista *Darío* de Nicaragua, sólo en septiembre.[7]

Esa misma revista había publicado, en mayo, estando Chocano preso, su carta a don Nathan Sequeira, fechada el 29 de enero, o sea antes de la caída de Estrada Cabrera. En ella dice olímpicamente el poeta:

> No olvido que hasta en el crimen pudiera haber gloria: así el *"Caín"*, de Byron. Estoy acostumbrado a devolver con favores los daños, pero no cristiana, sino nietzscheanamente, para comprar con el favor al enemigo, el derecho de despreciarlo. Como el agua de los manantiales, cuanto más se golpea más se depura. Soy yo quien soy y no como quieren los demás que sea .[8]

En enero de 1921, la misma revista *Darío* había reimpreso el ya viejo soneto "Arte y vida" (datado primitivamente en Santiago de Cuba, 1908), como dedicado a la revista; y el soneto "Acéfalo" sobre un idiota hazmerreír público; en mayo, la "Estrofa inicial de un poema de la prisión"; en junio se publica "Las Vicuñas" también firmadas en la Penitenciaría de Guatemala en julio del año anterior, 1920; en julio del 21, la revista acoge uno de los Nuevos Nocturnos, el que empieza: "Oh noche de los andes que platea la luna. . .".

Además en julio, *Darío* acoge un soneto ditirámbico del escritor salvadoreño Juan Felipe Toruño, largo tiempo acogido al asilo nicaragüense se advierte en ello el eco del "Preludio" de Rubén para *Alma América;* empieza Toruño:

> Se oye un rumor que viene de la fronda salvaje,
> No es la trompa de Homero ni es la flauta de Pan
> Es un temblor andino que vibra en el cordaje
> del que sería un nieto del gran Caupolicán. . .

Con tal énfasis, el soneto podría firmarlo Chocano mismo.

---

[7] *Darío,* revista León, Nicaragua, sept. 1920. El poema aparece como "inédito especial para Darío".

[8] Esta carta, aparecida en *Darío,* León, Nicaragua, mayo de 1920, está reproducida en "Obras Completas".

Nuestro poeta siguió colaborando en la prensa nicaragüense desde Costa Rica, a donde pasa luego y en donde permanece hasta noviembre de 1921. Una de esas composiciones estará dedicada a Margarita Debayle, la misma que inspiró a Darío la linda canción:

Margarita
está linda la mar...

El Elogio de Chocano se titula "Heráldica", consta de cuatro cuartetas y aparece inserto en *Darío,* de octubre de 1921.

Es curioso: hasta allí Chocano no había agradecido los cables de los gobernantes, estadistas y escritores que le acababan de salvar la vida. El primer mensaje de gratitud que conocemos está fechado en San José, el 17 de mayo de 1921, y va dirigido al Rey de España. Dice así: "Acoja Su Majestad mi profundo agradecimiento y efusiva felicitación". El Secretario de S. M., apellidado Torres, contestó: "Soberano agradece felicitación".

El 25 de mayo, día de la Argentina, Chocano expresa su reconocimiento al gobierno del Plata por intermedio de don Federico Quintana, Ministro de aquel país en Costa Rica. Afirma que "como poeta debo admiración a mi maestro Olegario Andrade", lo cual reitera la coincidencia de ambos vates en el culto a Víctor Hugo. Don Federico Quintana responde con una bella carta el 1º de junio.

Siguiendo este camino de celebraciones rituales, en efemérides notorias, el próximo agradecimiento se produce el 14 de julio, día de la Toma de la Bastilla: naturalmente es para Francia, por intermedio de M. Paul Serre, cónsul de ese país en Costa Rica y Nicaragua. El 20 de julio, aniversario colombiano, Chocano se dirige a don Manuel Esguerre; éste responde "al eximio poeta, gloria de la literatura latinoamericana". El 15 de septiembre, día de México, escribe a don Julio Jiménez O'Farrill, Encargado de Negocios de dicha nación, a la que considera "también mía". El señor O'Farrill le conteste refiriéndose a "nuestro querido México". Ese mismo día se dirige a la Asociación de Estudiantes de Guatemala, que lo defendiera, y cuyo presidente, el señor D. Quiñones, le replica reiterando su "pleitesía otra vez al más típico exponente de la poesía americana".

El 3 de octubre, aniversario de "mi liberación personal" (faltando treinta días exactos para el aniversario de la independencia del Istmo).

se dirige a don Belisario Porras, presidente de dicho país, por su "noble gestión en favor mío". El Presidente responde el día 5.

Ya en Lima, a donde llegará el 10 de diciembre, firmará despachos de gratitud para el Presidente Baltazar Brum, de Uruguay (15 de diciembre) y para los Ministros Plenipotenciarios Luis A. Baralt, de Cuba, y Sylvino Gurgel do Amaral, de Brasil, ambos acreditados ante el gobierno peruano (27 de diciembre). El señor do Amaral responderá con elocuencia diciendo, en el último párrafo de su comunicación, escrita bajo el impacto del júbilo limeño por el regreso del poeta: "¡Salve, Chocano! Este es el saludo entusiástico [*sic*] del brasileño que, en hora feliz, pudo firmar su nombre como representante de su patria en una carta de agradecimiento, de admiración y del más distinguido aprecio personal por Usted".

Chocano, al par que cumple con sus deberes de cortesía, prepara ya su nueva ofensiva literaria. No se contenta con colaborar en periódicos de Nicaragua y Costa Rica, ni, obviamente, en los de Lima, sino que busca antiguos lares para cobijarse en ellos. Así *El Fígaro* de La Habana, publica la "Estrofa inicial de un poema de la prisión", ya aparecida en *Darío,* con la siguiente nota:

"El ilustre poeta de *Alma América,* nos escribe desde San José de Costa Rica para enviarnos algunos de los trabajos inéditos que su pluma ha escrito últimamente: —"Estoy resucitando lentamente como un árbol" —nos dice el gran cantor—, y uno de mis primeros recuerdos es para el amado *Fígaro,* para su noble director, para esa carísima ciudad de La Habana, en donde he pasado días tan gratos".[9]

En el número siguiente, el mismo periódico publica "Glorificación del presidio". Se advierte que el interés de los cubanos por el poeta ha despertado violentamente. Como alguien echara a circular la falsa noticia de su fallecimiento, *El Fígaro,* revista fiel, comenta:

> El nombre del ilustre cantor de América vuelve a estar en todos los labios, con motivo de la falsa noticia de su muerte. Un mensaje cablegráfico confuso, llegado a Bogotá, la culta capital de Colombia, fue interpretado equivocadamente y dieron allí por muerto al admirado y magnífico poeta. La prensa de aquel lugar publicó con este motivo artículos necrológicos en memoria del bardo, a quien hacían ya en la otra vida, siendo la revista *Cromos* de la citada ciudad, la que con más interés publicó trabajos

[9] *El Fígaro,* número 21, La Habana, 17 de julio de 1921.

loando la memoria de Chocano. De esos trabajos traeremos algunos a las páginas de *Fígaro,* por la admiración crítica que contienen acerca de la obra genial de nuestro admirado amigo. Chocano está por fortuna vivo y sano en San José de Costa Rica, desde donde ha escrito a todos sus amigos de América y Europa, como lo ha hecho a *El Fígaro,* desmintiendo la noticia de su muerte: "Estoy fuerte, lleno de vigor, y con un afán de trabajo como pocas veces he sentido". Y, como prueba de este aserto nos envía numerosas composiciones inéditas que iremos publicando comenzando con la bellísima "La Torre inútil".[10]

Olvidaba *El Fígaro* que "La Torre inútil" había sido publicada en sus propias páginas, en el número 17, correspondiente al 26 de abril de 1914, o sea casi seis años antes. Estaba fechada en el Caribe, 1914, y la ilustra una caricatura de Chocano dibujada por Sirio, ¡Ay, la difícil cronología chocanesca.

En realidad, Chocano se dedicaba en Costa Rica a la poesía, a recobrar la salud y el amor. Lo último merece ocupar el primer lugar, evangélicamente...

Existía en San José una familia dotada por las Musas de la Historia y la Poesía, con la que Chocano había cultivado amistad desde su primera visita. Eran los Aguilar Machado. Chocano era muy de la casa de los Machado, cuyo entronque con los Aguilar había procreado una estirpe de artistas.

Mas, prefiero ceder la palabra al último hijo del bardo, al "finigénito", quien, a ruego mío, ha esclarecido el episodio, luego convertido en pasión:

> Mi madre (Margarita Aguilar Machado) conoció al poeta en el año 1921. Llegaba a San José, C. R., desde Guatemala [*sic*], con motivo del asunto de Estrada Cabrera, muy grave de salud. J. S. Ch. era muy amigo de mi abuelo (padre de mi madre), y con motivo de esa amistad, había un retrato del Poeta en la casa de mi madre. Mi madre lo vio, sin mayor interés en saber quién era, y sin saber que se trataba de una persona de renombre. En esos días apareció en uno de los diarios de S. (an) J. (osé) la poesía *Serenamente* ("Cuantos me han calumniado y me han escarnecido, / dieron tal magnitud a mi pecado / que me duele el no haberlo cometido...) lo cual llamó grandemente la atención de mi madre, quien dijo que tal poesía era digna de un verdadero poeta, y, desde ese momento, tuvo gran interés de conocerlo. El día menos pensado, y con motivo de lo anterior, mi abuelo fue con mi madre a ver al Poeta al hotel donde estaba,

[10] *El Fígaro,* número 28 de septiembre de 1921. La Habana.

y se conocieron en esa forma; por cierto que mi padre estaba muy enfermo en ese entonces. Una vez recuperada su salud, dio algunos recitales, que sirvieron para unir los destinos, poco a poco, de mi madre y del Poeta. Esto, naturalmente, en forma resumida.[11]

Es necesario anotar que Margarita Aguilar tenía entonces diecinueve años, y Chocano cuarenta y seis; que "Serenamente", reactualizada en la Penitenciaría de Guatemala, era como ya dijimos, antigua composición, referente a otro caso judicial del propio poeta (1908) y, que según tengo entendido, entre las familias Batres Arzu, de Guatemala, y Aguilar Machado de Costa Rica, existía cierto vínculo de amistad o parentesco. El idilio que ahí nace será el último y decisivo de la vida del poeta. Se vuelve ingenuo y niño aquel que había compartido tan duros trances con Pancho Villa y Estrada Cabrera. Lo revela así el poemario titulado póstumamente, *Poemas del amor doliente* aunque, a decir verdad, la mayor parte de dicho libro, que consta de 23 composiciones, data de 1923 y 1924, cuando hace crisis el amor incubado en 1921.[12]

Después de la amargura de la prisión y de las apoteosis de Nicaragua, todo ello presidido por la bella y generosa Margot Batres, la pasión hacia Margarita no tiene aparentemente explicación. Nunca la tuvieron las verdaderas pasiones. Y esta lo fue hasta sus últimas consecuencias.

Chocano llamaría crípticamente "Lydia" a Margarita Aguilar. No sé si entonces o a partir de 1923; en todo caso, en esta última fecha, sí lo hizo.

Por otro lado, el recuerdo de la Penitenciaría crece en la memoria del Poeta. No dudo de que los cuatro primeros poemas que escribe en torno de tal asunto hayan sido exactamente datados en la celda y hacia julio de 1920. Me atrevo a pensar en un retoque posterior, a viva añoranza. Se titulan "Estrofa inicial de un poema de la prisión", "Nueva estrofa del poema de la prisión", "Otra estrofa del poema de la prisión" y "El sueño de una noche de prisión".[13] Hay que añadir "Rejas líricas", 1926.

---

[11] Carta de Jorge Santos Chocano Aguilar, al autor, fechada en Santiago de Chile, el 9 de julio de 1951.

[12] J. S. Chocano, *Poemas del amor doliente,* Santiago, Nascimento, 1937; 147 p.

[13] Estas cinco composiciones fueron publicadas, conforme se consigna en el texto, en diversos periódicos de Nicaragua, Costa Rica y Cuba —y también de Perú y México— en las fechas ya señaladas; para mayor facilidad del lector lo remitimos al volumen de *"Obras Completas"* de Chocano, ed. cit. p. 633, 635, 636, 693 y 638 respectivamente.

"Estrofa inicial. . ." es la que, evidentemente, cuaja mejor la angustia del poeta en la prisión. Es la más espontánea; la que da origen a las otras, según el sistema de serializaciones propio de su autor. Debe haber sido compuesta bajo el peso de un terrible susto, de un desconcierto sólo remediable a través de la armónica disciplina del verso.

> Esta noche, una mano satánica —una mano
> velluda y sarmentosa *como de un monstruo humano*—
> se ha agitado, *a manera de un pulpo,* ante mis ojos;
> me ha arrastrado entre escenas de pánico y locura
> y me ha arrojado al fondo de una mazmorra oscura.
>
> *La oscuridad ha sido tan súbita, que luego*
> *me ha asaltado la absurda sospecha de estar ciego;*
> pero en el pavoroso cielo —que he adivinado
> por un óvalo abierto del muro en lo elevado—
> para alumbrar mis sombras se ha encendido una estrella.
> . . .Y la mazmorra entonces me ha parecido bella.

He subrayado varias partes, por mi cuenta, para destacar algunos perfiles del poema. En primer término, la angustia ante la soledad y la furia de la multitud, gráficamente expresada en las alusiones al "monstruo humano" y al "pulpo", considerados como las peores formas de crueldad y peligro. La metáfora de que la oscuridad, por súbita, le sugiere "la absurda sospecha de estar ciego" acentúa el clima sombrío del cuadro. Pero, es preciso insistir en el empleo del adjetivo "absurda", para calificar la posibilidad de "estar ciego". No, eso no, cualquier cosa es posible, hasta la cruda verdad de ese instante aterrador, pero de ningún modo la de haber perdido la capacidad de ver, es decir, de palpar, de comprobar. Todo el orgullo y toda la agonía del poeta están ahí, ante la inminencia o si se quiere la posibilidad remota de perder el uso de los sentidos en que confía.

> Negra mano del odio que, en los rincones, pones
> de las prisiones bailes de nocturnas visiones:
> pues, me encierras a solas, yo me vengo con este
> placer de tener una compañera celeste. . .

Las consonancias internas "rincones", "pones", "prisiones", "visiones", tienen un evidente carácter de *leit motif,* de insistencia fatal.

El orgullo, el insobornable orgullo chocanesco, le salva de torpes caídas y vergonzosas claudicaciones, prueba de que tampoco pudo tenerlas en cuanto a desmayo personal en ninguna de las contingencias de su vida por demás azotada por el riesgo. Está describiendo su pena y abandono cuando salta la conciencia de su valor:

> ¿Qué pensarán los hombres, oh Dios, que es un Poeta?
> Sin respetar el nimbo de mi virtud secreta,
> mídenme con su metro, pésanme en su balanza,
> y enciérranme, llamando Justicia a la Venganza,
> en oscura mazmorra, donde para el más fuerte
> la soledad es como la mitad de la muerte.

La estrofa siguiente, contrapunto de la anterior, se refiere a "La mística estrella que me acompaña", a la "helénica virgen que le serena",

> porque el amor es como la mitad de la vida

Afirma jactancioso y seguro:

> más libre soy que el mísero esclavo que me encierra.

La "Nueva estrofa del poema de la prisión" tiene vuelo más bajo. Describe: "Hay en mitad del patio de la prisión un brillo / celeste, que en el suelo dentro está de un sencillo/marco de piedra. . ." Ahí nos cuenta:

> Como de libros de arte rodeado paso el día,
> ya leyendo, ya haciendo labor de poesía,
> no me he sentido nunca, por la gracia de Apolo,
> mejor acompañado que ahora que estoy solo.
> Solo, entre cuatro muros, no sufro el despotismo
> del vulgo; y, al fin, puedo consagrarme a mi mismo
> y dar vuelo al espíritu. . . Así, nunca, por eso,
> me he sentido más libre que ahora que estoy preso.

El *leit motif* de la "Soledad acompañada" visible ya desde 1908 por lo menos, se repite, quizás por la proximidad de la muerte o el mandato de la pena. También volverá a motivos de juventud, como el de "Nostalgia", en esta misma "Nueva estrofa".

ya que tras de andar tanto por el mundo, aquí encuentro
para tales fatigas, obligado reposo

Insiste:

al sufrir cabizbajo los contrarios desdenes
voy cobrando el orgullo de estar lejos de todos.

En "Otra estrofa del poema de la prisión" bordea, retóricamente, la famosa expresión de Bolívar, en Pativilca, cuando, hundido por la fiebre y la potencial derrota, contesta a la inquieta pregunta de su secretario: ¿Qué hacer? —con un tajante y marmóreo—: "Triunfar". Debe de haber escrito esta estrofa Chocano, ya seguro de que saldría libre, apresurando el plinto para la estatua deseada tanto como presentida.

"El sueño de una noche de prisión", supuesto "liminar de un poemario", lo dedica a J. M. Puig Causaranc, poco después Secretario de Educación Pública de México, en reemplazo de Vasconcelos. Es una de esas consabidas explosiones de arrogancia un poco infantiles que caracterizaban a Chocano. En medio de la noche, en el calabozo, le asaltan visiones: una de ellas, la de un ser enjuto, que le conduce por las diferentes celdas. ¿A quiénes encuentra allí? Nos los enumera parsimoniosamente: a un criminal de Estado, llamado Tasso; a un defraudador de fondos públicos, conocido como Camoens; a un asesino reincidente, Villon; a un sacerdote licencioso y reo prófugo de homicidio, Lope de Vega; a un supuesto homicida y alcahuete, Cervantes; a un homosexual, Shakespeare; a un incestoso, Moliere; a otro criminal de Estado, Milton; a un reo de la democracia, Chenier; a un libertino, Byron; a un crapuloso, Verlaine; a un sodomita, Wilde...

> Consuélate, poeta —díceme cara a cara mi gran desconocido. La compañía de que gozas en tu prisión, según los calabozos que hemos recorrido, ha de reconfortarte...

Quien así habla es un procesado por estafa de rentas públicas, concusión y cohecho; su nombre: Dante Alighieri. Dice Chocano:

> Sentí el placer de mi dolor; —y me engrandecí lo bastante para dar ya, en cualquier momento, con orgullosa indiferencia, mi carne a los gusanos de la Muerte y mi nombre a los comentarios de la Difamación'.[14]

[14] Chocano, *Obras Completas*, p. 695.

Todavía más tarde, ya en Lima, y a raíz de otra prisión —la tercera o cuarta— evocará, por hallarse detenido en un hospital, a Pasteur, Charcot, Reclus: Compañías inefables que alientan a seguir siendo un preso. . .

Arden aún los últimos soles del Otoño tropical que son los postreros del año 1921 cuando Chocano decide regresar al Perú.

El Presidente Leguía, que intercedió por su vida, le invita. Dispone de pasaje gratuito y alguna ayuda pecuniaria. Abandona Costa Rica dejando como estela sus versos y la amorosa angustia de una joven, casi una adolescente, de tremendos ojos febriles y tez muy blanca. Zarpa hacia Panamá a donde llega el 19 de noviembre.[15]

El día 20 Chocano ofrece su primera recitación en el Teatro Nacional. Le presenta el doctor Octavio Méndez Pereira, rector del Instituto Nacional, de que emergería la Universidad panameña en 1935. Fue un gran éxito.[16]

Se anuncia un nuevo recital para el 24. Las tarjetas de invitación lucen la firma de conocidas personalidades del Istmo, tales como Méndez Pereira, Guillermo Andreve, crítico y poeta modernista; don Nicolás Victoria y don J. Moscote, educadores, Ricardo Miró, poeta; Enrique Geenzier, periodista y poeta; Enrique Ruiz Vernacci, periodista español, arraigado en Panamá. La función es miscelánica y, claro está, con localidades pagadas. Demetrio Korsi, un joven rimador de origen griego, recita una "Oda Salvaje" en honor de nuestro protagonista. Al día siguiente, el 26, Chocano ofrece otra recitación en el Aula Magna del Instituto Nacional.

Se anuncia otra parte para el día 28, en el Teatro El Dorado, en combinación con una película titulada "Por el alma de Rafael El Gallo".[17]

Acudió muy poca gente. El poeta se negó a presentarse ante el escaso auditorio. En cambio, contrarrestando el fracaso de la función de El Dorado, que le acarrearía dificultades con el airado empresario de la velada, aceptó pronunciar un discurso en la ceremonia organizada por el Consejo Municipal de la ciudad en la Plaza de la Independencia, conmemorando la Independencia de Panamá de España.

---

15 *La Estrella de Panamá,* viernes 18 de noviembre de 1921 anuncia la llegada del poeta para ese mismo día, y dos recitales para el 19 y el 20; pero sólo llega el 19.

16 *La Estrella de Panamá,* lunes 21 de noviembre de 1921; "El de Panamá", 21 de noviembre de 1921. En *La Estrella* del 22 aparece el discurso de Méndez Pereira.

17 *La Estrella de Panamá,* 26 de noviembre, 1921.

Es el de Chocano un discurso altanero y, como siempre fantástico. Reitera su devoción por España, "a cuyo materno seno siéntense hoy apegados como nunca, todos nuestros pueblos", recuerda que precisa oir "al Poeta", y subraya en "lo que hubiese valídole a Alemania poner oído atento al anuncio de Goethe" esto es, el anuncio del Canal de Panamá.[18]

Sentencia enseguida:

"Panamá es la muñeca de una mano cuyos cinco dedos están llamados a apretarse en un puño. Tal es el anuncio que hago". Preconiza la ciudadanía continental, un Banco continental, partiendo de una "Confederación Boliviana" a la que debería agregarse México. Es decir, Panamá deberá ingresar al concierto del Mundo bolivariano.

El día 30 se avisa la partida de Chocano, hacia el Perú, a bordo del vapor peruano "Urubamba". Abandona sus momentáneos cuarteles del Hotel Central y se dirige al muelle de Balboa. Vuelve al Pacífico Sur, su mar materno.

Atrás deja, al parecer para siempre, una historia tumultosa y una tierra agitada, dura y sin embargo acogedora y amorosa: Centroamérica. Antes de partir, en breve carta-abierta de gratitud y despedida al pueblo panameño, acuña una frase que repetirá como nueva a su llegada al Perú: "Sólo los pueblos que aman la belleza llegan a ser amados por la Gloria".

La gloria y la mujer, se complementan estrechamente en las imaginerías del poeta. Para que no lo olvide, un colega suyo de Panamá conserva y exhibe a sus amigos un viejo soneto hasta ahí inédito que Chocano, diz que escribiera a una "buena muchacha que vivía en Nueva York hace ya años", y que, por la coincidencia del lugar, fecha y nombre, pudo haber sido —pero no— la misma Margot Batres de su entrañable idilio. No es un soneto ejemplar, pero posee un tono insólito en la poesía chocanesca, y un título evocador, sobre todo si pensamos en Darío:

A MARGARITA

Tienen tus ojos tristes la dulzura tranquila
de una tarde que muere sobre un viejo jardín.

[18] *Registro Municipal*, número especial, dedicado a la conmemoración del primer Centenario de la Independencia del Istmo de la Corona de España, Panamá R. de P. Talleres Gráficos de *El Tiempo*, 28 Nov. 1921, p. 49-52.

Tal cual lucero tiembla dentro de tu pupila
y en tus cabellos flotan perfumes de jazmín.
Tiene tu voz melódica el dolor de una esquila
que va guiando ovejas hacia un bajo confín.
Es un acento lento que en el viento destila
ya un suspiro de flauta, ya un temblor de violín.

Tienes algo en tu gesto de princesa encantada,
que ya desdeña todo, que ya no cree en nada,
y se resigna a darse, como se da una flor.
Que otros la flor se pongan en el ojal ufano,
o sus hojas arranquen con pecadora mano
con tal que a mí solo reserves el olor.[19]

"El poeta ha visto ninfas", como decía un personaje del *Azul* de Rubén. Chocano las vio y vería siempre. Hasta sobre la ancha y móvil haz del mar, camino de regreso a la cruel y dulce tierra patria.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ
Universidad de San Marcos
Lima, Perú

[19] *La Estrella de Panamá*, 19 noviembre, 1921.

La Poesía de Jaime Torres Bodet

Dentro de la tradición larga y honrosa de los poetas que se han dedicado al servicio de su país, entre los que mayor prestigio han alcanzado figura el nombre de Jaime Torres Bodet. La suya es una vida de servicio tanto a su pueblo como a los otros pueblos del mundo. Conocidísima es su actuación como Jefe del Departamento de Bibliotecas, Secretario de Educación y, más tarde, de Relaciones Exteriores, Director General de UNESCO y Embajador de México a la República Francesa. Se le ha colmado de honores: Miembro del Colegio Nacional en su país natal, se le ha conferido el grado más alto de la Legión d'Honneur, ingresó en la Academia Francesa de Bellas Artes, siendo el primer hispanoamericano a quien se le confiriera tal honor, y le otorgó el Prix des Amitiés Françaises la Société des Poètes Français.

Pero —debido quizá a la innegable calidad de sus trabajos no literarios— que sepamos, no ha gozado del aprecio que merece como poeta. Se le ha elogiado en términos calurosos, pero raras veces se reconoce, como debe reconocerse, que su poesía de los últimos años es tan intenso homenaje a la dignidad humana como su labor de educador y funcionario. Nuestro propósito es el de trazar ciertas particularidades de su obra poética, con la íntima seguridad de que, si para el mundo Torres Bodet es funcionario, para sí mismo, para adentro, es poeta.

EL ESCRITOR Y LA LIBERTAD

Antes de penetrar en su obra, debemos recalcar algunas notas importantísimas respecto de ella, publicadas hace poco por el mismo Torres Bodet. Además de proporcionarnos el pensamiento de un distinguido autor sobre problemas graves iluminan su obra madura. Aludimos a *Tiempo de arena* y al prólogo a *Tres inventores de realidad,* en los que se desarrolla

un concepto serio y meditado de los derechos y los deberes del escritor. El deber primario es el de escoger entre las múltiples expresiones posibles, la que mejor corresponda a las necesidades anímicas del escritor, la que mejor cuaje lo que tenga que decir. "El mundo brinda al artista no, como al sabio, una serie de verdades por descubrir y por explicar, sino una serie de formas entre las cuales ha de elegir. Y entre las cuales ha de elegir una solamente: la que es más suya, la que ningún otro patentaría con mayor autoridad y mayor derecho que él". *(Tres inventores de realidad,* 10) Derecho de escoger, de ser consecuente consigo mismo, y de no traicionar, ni a la humanidad ni a sí mismo, porque es imprescindible que la forma escogida, plasmada, sea "útil", clara, congruente, emancipadora". *(Ob. cit.* 11) Y que no se despiste el lector; lo de útil nada tiene que ver con la practicalidad ni con el pragmatismo, y lo de emancipador lejos está de la mera política. Porque el significado profundamente humano de esta poesía de Torres Bodet va mucho más allá del momento: penetra en el corazón vivo y sangrante del hombre. El que respira hoy, el que respiraba ayer, el que respirará mañana, todos son nuestros hermanos y todos estamos mutuamente complicados irremisiblemente —porque somos hombres.

"La libertad es un derecho de opción, entre dos o más posibilidades" *(Ob. cit.,* 14). Por consiguiente, el escritor que no tenga este derecho, cualesquiera que sean las razones, no es libre. "El que escoge afirma su libertad." *(Tiempo de Arena,* 107) Pero esta libertad dista mucho del jadeante empeño de escribir lo que se está escribiendo en París. "La libertad no es un desahogo de caprichos, sino un equilibrio de obligaciones." *(Ob. cit.,* 198-9) "...en el mundo del arte no hay libertad exterior sin rigor interno." *(Educación y concordia internacional,* 519) Cuando escoge el artista, nada más elige el camino; todavía le espera el viaje, cargado de obstáculos por vencer, "...el obstáculo, trampolín de la inteligencia..." *(Ob. cit.,* 199). Si el camino carece de obstáculos, no es legítimo. Somos hombres y participamos igualmente en la profunda, inexpresable tristeza de ser hombre. El mundo no se divide en dos mitades opuestas, sino que todo ser forma parte de la totalidad. Si el escritor busca la belleza, tiene que encararse con el llanto, porque "...no hay belleza que no sea trágica..." *(Ob. cit.,* 213).

LOS PRIMEROS LIBROS

Nacido en 1902, a los 16 años Torres Bodet se lanza a la imprenta con *Fervor.* A los 24 años, tenía ya sus nueve títulos publicados, si inclui-

mos el libro antológico *Poesías*. Tal fertilidad en poeta de tan tierna edad fatalmente acarrea una nutrida cantidad de mala poesía, y no se salva Torres Bodet. Excelentes poemas hay, pero escasean. Y sin embargo, en estos ensayos se esbozan temas que marcan preocupaciones constantes, cuya expresión no se logra hasta la madurez del poeta. Predomina el tema de la búsqueda; el poeta se halla desvinculado de su ambiente, ansioso de echar raíces sin poder. De ahí arranca la nostalgia del campo tan característica de los primeros libros, de ahí surgen los versos desiguales de "El poema de la urbe cruel."

Se hace patente el problema capital en "Vida" *(Los días)* cuando protesta el escritor contra la rutina, cuando le espanta el temor a no ser ya ". . .más que un pedazo de la máquina."

El alma, sí. Me acuerdo ahora. . .
No sé ya dónde la dejé. Sin duda
me estorbaba, para ir entre las cosas.

Dos palabras claves: alma y cosa. El poeta es alma y todo lo que le circunda es "cosa", le es ajeno, le amenaza. La vida no tiene finalidad, y el poeta —"viajero perdido"— la busca en un concepto sentimentalizado del hombre común.

¡Ser un pedazo de la muchedumbre
Que trabaja, que sufre y que vuelve a su casa!
(Tarde, *Los días)*

Reconoce su condición de desarraigado, e intenta comulgar con la humanidad.

Nada vale en mí mismo
antes de darlo a quien de mí lo espera.
(El don, *Poemas)*

Pero la comunión no se logra, y se asoma la resignación ante el ideal inalcanzable.

Vivir, porque la vida no puede renunciarse,
pero hacer el menor
ruido posible.
(Adolescencia, *Poemas)*

Insistimos en que en esta poesía, a pesar de sus altibajos, se dibujan los contornos que años después se plasmaron en *Sonetos* y *Fronteras*. Los versos citados contienen la semilla del magnífico sentimiento de fraternidad y dignidad que el poeta maduro supo verter en el molde purificado de su técnica.

DESTIERRO: INTERMEDIO SOMBRÍO

Así calificó Manuel Toussaint este libro tan distinto de los anteriores. Conquistado por el imán de las experimentaciones vanguardistas, abandona Torres Bodet la sencillez para hurgar en las osadías de los "ismos". Uno de los rasgos de esta época en la trayectoria de nuestro poeta es la mecanización del mundo. Se ha transformado en máquina, presidida de "¿Qué metálico Dios. . .?" (Despertador); se encuentra amenazada por la oxidación. La enfermera es "Virgen de los Termómetros" (Sueño del Hospital) y es tal la mecanización que uno puede morirse.

. . .súbitamente,
víctima de un error simultáneo de los termómetros. .
(Biografía, II)

Este tono de burla se intensifica hasta producir una especie de grotesco en el cual se subraya la falta de sentido de la existencia La poesía no es más que

Un cambio de postura en el sueño de esa princesa
que dormirá todavía mil años
en el castillo de un fonógrafo descompuesto. . .
(Abecedario E)

Bella durmiente sin príncipe que la despierte, habitante sin esperanza de una tierra que ". . .está pendiente del capricho de un jugador de billar. . ." (Salmo, I) El universo está regido por la casualidad, y se puede interrumpir, sin razón alguna, ". . .en la penúltima sílaba de una lectura por radio". (Biografía, I) Causalidad funesta, divorciada de la casualidad, consecuencia lógica de la falta de sentido. Ya no llora el poeta acongojado ante el espectáculo de la juventud que mientras más se busca, más se aleja; rige estas páginas el espectro de un rey muerto, hermano gemelo del Rey Pescador de Eliot, pero aún más conmovedor, porque siguen sus súbdi-

tos esperando las órdenes que jamás se darán. Caos sin forma, burla sin risa, negación total:

> Se oyen pisadas que no se acercan, testigos
> que no declaran, tambores que no redoblan, cornetas
> en que el ejército aguarda la orden de un emperador fusilado.
> (Invierno)

> . . .se oye el gemido de la puerta de plata que cierra
> un arzobispo demente sobre una iglesia de llamas.
> (Abecedario D)

Perdido en la más espantosa soledad, el poeta continúa persiguiéndose a sí mismo, buscando su propio ser y su propia expresión, a las que se agrega otra dimensión: razón de ser, no del poeta, sino del universo. Si abandona la sencillez, es porque sabe que allí no se encontrará; el pavor ante la nada no se amolda al lenguaje trillado que ayer lamentaba la juventud zozobrada, o elogiaba las virtudes caseras. Habrá que divorciar las palabras de la materia para construir de nuevo el lenguaje. *Destierro* no es un libro logrado, a pesar de su indudable superioridad respecto de los libros anteriores. Libro de transición, de exageraciones necesarias para deshacerse de la expresión gastada ya, para forjar la nueva y propia.

CRIPTA: ENCUENTRO CON LA NADA

Tras siete años de silencio, en 1937 publicó Torres Bodet el libro que le aseguró un puesto entre los más distinguidos poetas de América. ¡Qué distinta esta lentitud del apremio juvenil! *Cripta* representa una purificación del lenguaje, punto ascendente en la constante búsqueda de *su* palabra tan característica de Torres Bodet. Ya no se siente desterrado, porque aun en el destierro pudo encontrar al semejante; más agobiador es este sumergirse en la cripta de la más absoluta soledad. La vida sigue siendo un absurdo, pero bajo la superficie yace la nada. Inútilmente intenta el poeta descifrar el misterio del destino.

> Una justicia extraña-o, tal vez, sólo
> una máquina terca y sin justicia. . .
> (Destino)

El nombre
del puerto, nunca visto,
donde una mano, entre gaviotas, blanca
señala —nave o sueño— tu destino.
(Resaca)

Y vuelve a aparecer el tema del rey muerto

Esas fortalezas
en cuyas viejas torres
un atabal redobla
inexorablemente
por las estrellas muertas
de un pabellón caído
(Ciudad)

Esta visión de pesadilla ve el instante de felicidad como "...égloga interpolada/en la nocturna prosa que recorre/con ojos evasivos/—como un inútil pliego sin erratas—/un corrector de pruebas sin sentido..." (Dicha)

La nostalgia de antaño se sustituye por la preocupación del tiempo, tan vinculada en la poesía hispánica con la muerte (y por algo lleva *Cripta* un lema de Quevedo). Pero en Torres Bodet no es el tiempo un elemento corroedor, sino enredadera que nos estrangula. O, más bien, se expresa en términos de movimiento ineludible. "Andenes son las horas en que nos reunimos..." (Andenes), igual a Abril, cuyos andenes "...nadie conoce..." (Abril) El tiempo es movimiento, progresión inexorable; repetidamente se expresa como los peldaños de una escalera cuya destinación nos está vedada. El tiempo es "...una escalera rápida que nadie/podrá jamás decir si baja o sube." (Soledad)

Tras una puerta estoy,
estuve, estaré siempre.
Tras la delgada puerta
de esta mansión callada
a la que el mar quería
ya devorarle —¿cuándo?—
peldaño por peldaño
todos los escalones...
.....

...frente al cadáver brusco
de la mujer que un día
oí, del otro lado
de la cerrada puerta,
rodar por los peldaños
de una escalera oscura...

(Fidelidad)

La mujer se vuelve símbolo de la imposibilidad de la comunión ansiada, se caracteriza por "...los fríos/peldaños que conducen/al centro de tu alma..." (Sitio) El amor sirve de pretexto para proseguir el tema de la unicidad del hombre; amor es conflicto, o, a lo más, "...descanso entre dos viajes,/tierra entre dos abismos,/apeadero en brusco/por túneles ceñido..." (Andenes) Se le figura la mujer "...castillo/ceñido de rencores,/fortaleza entre riscos,/ciudad entre cañones...", armada de todo el aparato bélico: "...murallas/y puentes levadizos,/barbacanas, escarpas,/corazas y albardas..." (Isla), y al darse cuenta de que no es así, el poeta queda desorientado, porque es la única verdad que conoce. No pueden entenderse; algo hay de irreconciliable que los separa, y el hombre tiene que hacer frente al "...odio que el amor/esconde entre las manos." (Amor)

El mundo sigue siendo máquina, y hasta el añorado Abril se le ha vuelto "...automático abril/de un año descompuesto..." (Abril) El poeta se debate inútilmente entre las cosas que le rodean: espejos, castillos, escaleras, relojes — "...la piqueta invisible/que remueve en nosotros/una tierra de angustia/cada vez más secreta,/para abrir una tumba/ cada vez más profunda." (Reloj) La personalidad se pierde entre múltiples manifestaciones de la mecanicidad.

Enterrado vivo
en un infinito
dédalo de espejos,
me oigo, me sigo,
me busco en el liso
muro del silencio.

Pero no me encuentro.

(Dédalo)

Ni sabe por qué es poeta ni por qué se siente llamado a servir a este "...Rey desesperado/que... decreta mis acciones..." (Poesía) Incapaz de comprender, sin poder ser distinto, clama impotente.

...secreto codicilio
de un testamento falso,
verdad entre pudores,
confesión entre líneas,
¿quién te escribió en mi pecho
con invisible tinta,
amor que sólo el fuego
revela cuando toca,
dolor que sólo puede
leerse entre cenizas,
decreto de qué sombra,
póstuma poesía?

(Poesía)

SONETOS: LA PALABRA LOGRADA

Pasaron doce años antes de publicarse *Sonetos,* acaso el libro más difícil de Torres Bodet. No es la dificultad rebuscada del oscurantismo preciosista ni se debe a falta de capacidad expresiva; es la dificultad de todo libro profundo, producto del intenso buscarse a sí mismo. Como si lo reconociera de antemano, el poeta desistió de la forma libre de *Cripta* para valerse del soneto, forma más precisa. Ni emplea el proceso de libre asociación aprendida en excursión surrealista; vuelve a la estructura predilecta de su juventud: sistemático desarrollo de una imagen básica. El resultado es un libro en el que se aproxima a los gigantes de la agonía barroca, y en especial, en la maciza piedra viva de *Continuidad,* al Quevedo de los sonetos.

Porque éste es libro de madurez, como lo proclama ya en "Arte poética":

Agosto endulza, inteligencia, el grano
en que el racimo al esbozarse piensa
y en gotas de ámbar lúcido condensa
el frenesí del cielo meridiano.

Ya pasó para siempre el Abril tan llorado, y ahora el poeta arde en llamas frías de la terrible verdad: "...invierno interior, nunca tan mío." (Lucidez) Y entiende, envuelto en el frío roedor de este invierno agónico:

> Conforme va la vida descendiendo
> —bajamar de los últimos ocasos—
> se distinguen mejor sombras y pasos
> sobre esta playa en que a morir aprendo.
>
> (Bajamar)

Una vez sabido el destino, se convierte en meta que el poeta ganará cuando definitivamente deje de vivir.

> Y en el cielo ulterior, de nuevo en calma,
> cuando terminen de caer las hojas
> miraré, al fin desnudo, mi deseo.
>
> (Octubre)

> ¿Por qué inquietarme de tu cercanía,
> Muerte, si la existencia que me halaga
> es sólo pulpa de la fruta aciaga
> en la que yaces tú, simiente fría?
>
> (Muerte)

En el mismo poema, puede decir Torres Bodet con Quevedo y con Rilke, que la muerte es "Llaga que de mí propio se sustenta:/úlcera primordial..." Pero la resignación no quita el horror, y pocos estremecimientos hay como éste:

> ...el tiempo que has vivido
> no fue sino un paréntesis inerte
> entre dos estertores sin sentido
>
> (Agonía I)

Ya se sabe adónde nos llevan los carriles.

Acosado ya no por la duda sino por la inevitabilidad, el poeta anhelante sigue hurgando en sus propias entrañas. Si la fe le llevaba de la mano hacia una meta que a fin de cuentas resultó inalcanzable, "...no te culpo, fe, no me has mentido:/¡brújula te creí—y eras veleta!" (Fe) Y la voz anhelada no existe ya en este mundo; voz que se encontrará "...cuando de ver y de sentir cansado/vuelva hacia mí los ojos y el sentido/y en mí me encuentre..." y renazca "...en una muerte pura..." (Continuidad: IX)

Permanece inalcanzable el conocimiento de nosotros mismos porque lo único perdurable de la personalidad es su cambiar incesante. ¿Cómo podríamos encontrar nuestra verdad si esta verdad es el cambio mismo? "Muriendo y renaciendo a cada instante..." (Círculo), el hombre es el cambio personificado, petrificado por su misma velocidad, hasta que el alma se rinde y le pide a la muerte: "...¡ay! entra, muerte, en mí..."

> ...arrancándome al tedio que me acosa,
> envuélveme en tu vértigo, alegría,
> ¡afirmación total, muerte dichosa!
>
> (Regreso IV)

Nihilismo total:

> ...nada es mi ser y nada mi sentido...
>
> ...sin otro epitafio que el olvido,
> a la nada me erijo en monumento.
>
> (Nocturno IV)

Claro está que esta desesperación es el resultado de la soledad angustiada de los libros anteriores. Cuando la comunión queda demostrada como irrealizable y la búsqueda de la verdad personal se encuentra imposibilitada por la ausencia total de caracteres permanentes de dicha personalidad —y ambos conceptos están cabalmente expuestos tanto en *Cripta* como en *Sonetos*— no queda más resolución que abrazarse a la muerte por ser ésta la única realidad permanente.

> Sólo tu muerte es tuya...
> Te vivieron los otros.
>
> (Agonía II)

FRONTERAS: LA VUELTA AL MUNDO

En 1954, después de cinco años de lenta maduración, aparece *Fronteras,* libro significativamente entitulado, como todos los de Torres Bodet. Se siente ya definitivamente en la última frontera entre vida y muerte Pero de algo le han servido los años de torturada meditación, porque ahora cree haber encontrado el camino ansiado. Todavía la preocupa abril, pero está resignado a aceptar. Si el otoño le ha llegado es porque

> Yo te llevaba en mí desde la hora
> en que más te negó la golondrina.
> . . . . . .
> Peldaños que subían al otoño
> eran los días de mi primavera
> Escalera de otoño era mi prisa,
> y terraza de otoño mi descanso.
> Por eso
> te acepto en todo, octubre, y te consagro,
> pues no eres tú quien llega de improviso
> sino yo quien por fin se reconoce
> y para ser más él se quema en ti.
>
> (Otoño)

El destino del hombre es la muerte, y cada instante le conduce allá. Existe la posibilidad de la regeneración final, pero se le menciona sólo de paso, y primero fatalmente acontece "El día de la angustia". Para tan fatal trance el poeta pide a gritos que no le abandone la muerte que se crió.

> Puertas que abrí, sobre tu enigma abrían.
> Lámparas que encendí, te iluminaban.
> Fuiste mi paso al caminar, mi aliento;
> cuando subí, el descanso de mis cumbres,
> cuando bajé, la mies de mi fatiga.
> Haciéndome te hice —y me hé quedado
> de pronto sin más vida que tu ser. . .
> El día de la prueba no me culpes.
> ¡No me niegues al tiempo de la angustia!
>
> (El día de la angustia)

Mientras tanto, existe el momento: "...frágil puente / entre duros litorales". (Prisa.)

> ...tú, momento solo,
> minuto sin pasado, ola sin mar,
> primavera de un año sin octubre,
> tiempo desposeído
>
> (Eternidad)

Este momento fuera del tiempo, sin vínculos con la mundana realidad, linda con el instante extático de los místicos, con "...the still point of the turning world..." de Eliot. Lo aclara Torres Bodet en los versos siguientes:

> Yo vi una vez, un día solamente,
> la perfección... ¡Qué isla de diamante!
> ¡Qué insolencia de luz exasperada!
> ¡Qué tierras altas donde nada empieza!
> El alma era, en la cumbre, como un ojo...
> abierto, a pesar suyo,
> sobre el paisaje brusco de lo eterno.
> .....
> El tiempo
> estaba suspendido
> como una catarata congelada.
>
> (El Paraíso)

Frente a la revelación, el poeta da la bienvenida regocijada al momento último.

> Agradecí a mi cuerpo sus defensas:
> el olvido, el cansancio, la vejez.
> ¡Y comprendí tu dádiva infinita.
> Oh paraíso fiel, muerte segura!
>
> (El Paraíso)

Porque en este momento suspendido, todo se le olvida, y ve la verdad que no puede expresarse. "...el artista que no persigue sino casos

únicos y exclusivos, da de repente con la cantera misma del Universo. Al aparecer el instante, toca lo eterno". *(Educación y concordia internacional,* 11).

> . . .fronteras del silencio con el canto,
> de la vigilia con el sueño
> y de la soledad con el tumulto:
>
> minutos
> en que nada es aún y todo ha sido,
> filtraciones del cielo de lo eterno,
> tangencias misteriosas con un mundo
> donde ya fuimos sin saber que fuimos. . . ,
>
> ¡Principiar otra vez, ser nuevo en todo!
>
> (Renuevo)

Pero, aún siguiendo su nueva ruta, el poeta no deja de interesarse por su más antigua preocupación: la comunión del hombre. No es él el único que sufre; si existe la comunidad, está en nuestra condición de ser hombre. Como dijo en *Tiempo de arena:* ". . .todas las lágrimas y todos los entusiasmos de que está hecho el tesoro moral del hombre: su legado de ser mortal". (215) Si llora, es ". . .ese cósmico llanto que lloran todas las cosas, desde el principio de la existencia, avergonzadas acaso de haber nacido. . . la originalidad de nuestro pecado y nuestra nostalgia de un paraíso en el cual no reine sino la delicia del ya no ser". (216) Y en este legado de sufrimiento y gozo mezclado está ". . .todo mi orgullo de hombre —y también toda / la angustia que ese orgullo impone al hombre: / la dicha inexpiable. . ." (Mediterráneo) Sabe ya que buscar la felicidad es empresa vana, porque tal felicidad no puede ser sino muy pasajera. Feligreses del sufrimiento, los hombres no tenemos más remedio que seguir, ". . .'unos tejiendo redes,/otros haciendo cántaros/ —hasta que un día el tiempo / no pueda ya escapar de entre esas redes, / ¡hasta que un día el llanto de la tierra / llene por fin los cántaros!" (¿Sueño?) El hombre vive sufriendo y desviviéndose, pero en este sufrimiento se encuentra a sí mismo y a su prójimo, a su solidaridad.

El corazón tiene también palabras

que no brotan del miedo y de la angustia,
que están en él —desde la aurora eterna—
pero que sólo se oyen en la pena.

(Estrellas)

El pecado del hombre es no cultivar esta solidaridad sino en la agonía.

Venimos de una tierra en que vivir
es no escuchar las quejas de los hombres.
Buscamos en nosotros y advertimos
que jamás hemos dado a nadie una respuesta.

(En la aduana)

El dolor del poeta no es ya el envejecer sino el no haber tenido "...para los hombres que de mí esperaban / una mirada de consuelo, / una palabra de confianza, / o la dádiva, al menos, / de una mano tendida honrosamente" (Solidaridad) El hombres no vive desligado de los demás; en "Continuidad" vimos que cada cual está íntimamente relacionado a su pasado personal; en "Civilización" este concepto se extiende hasta abarcar a toda la humanidad.

Un hombre muere en mí siempre que un hombre
muere en cualquier lugar, asesinado
por el miedo y la prisa de otros hombres.
. . . . . .
Y su muerte deshace
todo lo que pensé haber levantado
en mí sobre sillares permanentes.

(Civilización)

El lector se habrá fijado ya en que estos conceptos vienen a ser como una codificación de las actitudes implícitas en toda la labor de Torres Bodet el funcionario. Pero la poesía tampoco es pasatiempo; está en todo, en todas partes, y en el poema el poeta se consume y se explica.

Porque todo poema
es un pacto de paz entre los hombres...

(Porque todo poema)

Y en cada poema vuelve a firmarse este pacto.

> . . .Oyeme en ella,
> en la noche en que soy al fin yo mismo
> —sin edad, sin recuerdos, sin palabras—
> por fin reconciliado
> con el niño que fuí, con el adulto
> que me figuro ser y con el muerto
> que ya en mi carne empieza a construirse.
> Oyeme en ella, como en ella escucho
> lo que jamás tu boca me dirá:
> esa verdad que un ser lleva consigo
> sin saber que la lleva y que lo alumbra
> por dentro, como un vaso de alabastro;
> esa luz que tan solo
> podemos contemplar cuando cerramos
> los ojos a la tierra,
> bajo el perdón inmenso de la noche. . .
>
> (Diálogo)

SIN TREGUA: LA META ALCANZADA

En 1957 se dio a la imprenta el libro que sigue lógicamente a los dos anteriores: *Sin tregua.* Persigue los mismos temas, depurándolos; sigue presidiendo la amenaza sombría de la muerte, pero ya no le tiene miedo el poeta. Lenta, sorda pero implacablemente, bajo la superficie cicatrizada, ". . .un enemigo hecho de mi propia substancia / me está continuamente amenazando / sin cólera y sin odio. . ." (El testimonio) Casi impersonal, ". . .avanza sin piedad entre las horas. . ." la "deslumbrante reja" del "implacable acero". (El arado) Pero el llanto seco del macizo "Continuidad" desemboca aquí en una actitud más bien de resignada curiosidad. El poeta siente ganas de dar ". . .el primer paso en el umbral de la nieve. . ."; de ". . .rendirse al claro, al infinito invierno. . ." (Invierno) Y esta muerte chica, personal, se emparenta con la muerte antigua y ritual ". . . sobre el tronco del roble. . ." ". . .cuando llega el trance / del combate divino!" (Ultima necat) En "Resumen", este deseo se clarifica:

> En cambio, este magnífico absoluto

de lo que ya no sufre deterioros,
de lo que ya no pueden
modificar ni el tiempo ni el olvido,
este sólido trozo
de vida inalterable que es la muerte
¡cómo nos garantiza y nos demuestra en todo!

La muerte define a la vida, le confiere el significado que el ser vivo no alcanza a comprender.

El poeta anhela esta definición final, esta iluminación de la existencia, esta "...rosa inmarcesible y luz sincera / (que) se ganan duramente, hora tras hora". (Dedicatoria) Y sigue: "El vago abril que el tiempo nos depara / si con los días va, con ellos huye. / Pero la juventud que se construye / sobre la madurez de un alma clara / crece conforme avanza la existencia". En la clara, cruel pero justiciera luz de la madurez, se da cuenta de lo que ha ganado. Si el tiempo era de arena y "...en la arena, / las huellas duran lo que el viento quiere...", después del sufrimiento, tras la pasión en el desierto arenal, resucita la ciudad de los recuerdos

De nuevo en piedra se condensa el polvo.
Prevaleció la vida sobre el tiempo.
Pues de cuanto viví nada fue nunca
tan mío y verdadero
como lo es, ahora, entre playas de arena,
esta blanca ciudad resucitada
porque lo quiso el viento:
el viento que a la vez hiela y abrasa,
el que alumbra y deslumbra al mismo instante,
el viento de la última justicia,
¡el viento del desierto!

(Reparación)

Se describe este proceso en "Marea": "Entre el ancla y la barca el agua crece. / Sobre el llanto invisible asciende el alma". Y sigue ascendiendo hacia la meta buscada: "...en la frontera que divide siempre / lo blanco de lo blanco...", allí está la inconcebible claridad, "...allí principia el mundo que yo busco: / incierto de tan próximo y tan claro..." (Amanecer) Repetidamente se subraya el valor de esta búsqueda; buscar el triunfo es triunfar,

Y comprendí que el premio
mayor de la existencia no es el alba,
sino el ansia del alba, el largo esfuerzo,
la noche ardiente y casta,
¡el combate del hombre con el ángel
sobre la cima oscura del deseo!

(Triunfo)

Este instante supremo del triunfo queda identificado reiteradamente con la muerte, cumbustión final, llama que vuelve a aparecer a través de todo el libro.

Ya solamente vivo
—como, sobre el hogar, el tronco seco—
para el instante del supremo triunfo
que, en el leño final, proclama el fuego.

Todo, en mi alma y en mi carne, ansiaba
desde la juventud ese momento
en que se cambia por la luz la vida
y por la soledad el universo. . .

(El hogar)

Es necesario, si no encontrar, de todos modos buscar este momento final para encontrar la personalidad propia. Subraya Torres Bodet la búsqueda de la identidad. Somos flechas disparadas por un arquero desconocido, somos cuento narrado por un narrador anónimo mientras dicho narrador ". . .no encuentre un buen final para su historia, / o no se canse y, por piedad, la olvide". (El narrador) Si no fuera porque esta búsqueda da su propio significado a la existencia, sería ésta un caos completo. Vamos con nuestra llave en el bolsillo, nuestro sombrero numerado, el miedo en el alma, que nos traicionan (Calle).

Hace ya muchos años
—ta vez desde el momento en que nacimos—
estamos ensayando inútilmente
la misma escena lenta y sin sentido.

(La escena)

Nos equivocamos de palabra, de gesto, de asunto. Y el gran teatro de la vida se convierte en estratagema del dramaturgo ignorado.

> ¿No será que el autor nos dejó en blanco
> los párrafos mejores, el ímpetu imprevisto:
> la escena brusca, luminosa y breve
> que, si queremos ser lo que pensamos,
> habremos de inventar nosotros mismos?

La muerte, a pesar de ser tan personal, tan íntima, está ligada a la muerte antigua ritual, como vimos ya, y en ella participamos en el tiempo de manera doble. "Vivimos sólo de creer que fuimos. / Seremos siempre póstumos". (Resumen) Es decir, la razón de ser se encuentra cuando se ha ido ya, y el futuro está influido por el pasado. Esta interpenetración de tiempos se ve en "Río": "Algo, secretamente, se desliza / entre hoy y mañana. / Es un ayer tenaz..." Si la muerte nos define, está condicionada dicha muerte por el pasado que fatalmente interviene en el presente que se encuentra en estado constante de desvirtualizarse, de cambiarse de potencia presente en futuro. Es un concepto muy subjetivista: "Porque el tiempo es un río que no avanza / jamás sino en nosotros, con nosotros". Pero dentro de nosotros avanza constantemente. El hombre forma parte de una cadena temporal: "Somos el solo nudo de una cuerda infinita / que nadie tejió nunca y que de nada pende". (Nudo ciego) Suspendidos en la nada, estamos irremisiblemente interrelacionados. Y sin embargo, perdidos dentro de la atroz soledad personal: "...entre tantas sombras, estamos solos siempre". Vivimos perseguidos por recuerdos que no alcanzamos a entender, memorias falsificadas por el tiempo, pero recuerdos y memorias que nos acondicionan para el presente y el futuro. En este espejo doble de pertenecer sin poderlo sentir, de estar complicados sin poder enmendar nada, formamos parte de un todo, y nosotros, a nuestro turno, acondicionamos, perseguimos.

> Minuto por minuto, estoy muriendo.
> Pero no muero en mí; muero en el alma
> de quienes se preguntan si vivo todavía...
> . . . . . .
> Sin ansia ni rencor, vamos muriendo
> como la noche avanza,
> con todo lo que un día arrebatamos

a la inmensa eclosión de lo posible,
descendiendo la vida grada a grada
y en cada grada abandonando un sueño,
un continente, un siglo, una esperanza:
algo que no termina con nosotros
pero que, sin nosotros, ya no es nada.

(Nada)

Bien claro en esta actitud está el deber del hombre de vivir de tal modo que confiera significado a sus acciones. No podremos en esta vida descifrar el caos, pero quedamos con la obligación de ". . .seguir, seguir, seguir, sin tregua / mientras gire la hélice invisible, / ¡hasta la extremidad de lo probable, / más allá de lo falso y de lo cierto!" (Sin tregua) Este deber es, a la vez, privilegio de asumir la responsabilidad de lo que somos, de encararnos con hombría y valor con este ". . .mundo virtual regido por la ausencia. . ." En lo que pareciera una réplica a Neruda, dice: "Nunca me cansará mi oficio de hombre". (Nunca) Y remata el poema destacando nuestra única herencia que valga: "¡porque de todo cuanto el hombre ha hecho / la sola herencia digna de los hombres / es el derecho de inventar su vida!" No se cansa Torres Bodet de repetir este lema fundamental: "No sé lo que pregunto ni por qué lo pregunto / pero sé que pregunto eternamente". (¿Por qué?) Somos flechas disparadas al azar por un arquero que no conocemos.

No pretendas saber más que el arquero.
Él escoge la meta, el arco, el rumbo.
Tú pasas solamente. . .

Y llegar es la excusa de tu vida.

(Flecha)

Pero hay que seguir buscando, todos ". . .con su daga en el costado". (Calle) Y hay que saber esperar, contemplando cómo cae la última hoja, sin jactancia ni miedo.

Con mayor lealtad nadie se rinde.
Nada nunca murió con más decoro.

(Perdón)

Y —hombre, después de todo—, pide humildemente el poeta que se le otorgue valor para

> . . .imitar su adiós sereno
> y dejar de su paso un dulce asombro,
> ¡acariciando el aire en que perece
> y perdonando al viento del otoño!

Huelga decir que un poeta con tal concepto del deber humano no habrá perdido su sentimiento total de confraternidad humana. Repetidamente recalca Torres Bodet el ansia de comunidad y la correspondiente carencia. "Somos islas aliadas contra el tiempo". (Islas) Somos un archipiélago en la historia". Pero nuestro deseo de comunión se ve frustrado: ". . .no hallamos nunca el mismo idioma / en el mismo lugar, el mismo día. / ¡Quisiéramos formar un continente, / sin dejar de ser islas!" Se desarrolla este tema en "El día". Viviremos en climas distintos, hablando distintos idiomas, pero buscamos ". . .algo que sea primavera siempre, / abril en cualquier parte, alba en cualquier idioma: / un tiempo sin fronteras, / una patria sin horas". "Soy el único náufrago de una isla invisible, / el postrer descendiente de una época, / el último habitante de una tumba". (Ahora) Pero ningún hombre realmente está solo. "Y sin embargo escucho / el corazón de un pueblo que me llama, / el grito de un hermano que me alienta. / ¡Nadie muere sin fin! ¡Nadie está solo! / Y, silenciosamente, / con la noche caída hago una estrella". Pero mientras tanto, hay que confesar la gran vergüenza de nuestro siglo desorientado: la huida de un pueblo vencido.

> Porque nada hay tan mudo como una tribu en marcha
> desde el amanecer hasta el exilio,
> a pie, a caballo, en coche,
> en carros de combate, en ambulancias,
> ejército que avanza preguntándose
> a cada instante si la blanca torre
> adivinada al pie de la colina
> anuncia ya la etapa:
> el pajar donde pueden los vencidos
> hallar al fin un sueño sin fronteras
> sobre un suelo que ayer era una patria. . .
>
> (Exodo)

Parece referirse el poema a un suceso político entre muchos, pero no se precisan tiempo ni lugar. Mediante el empleo del pormenor dentro de un cuadro general cuyos límites no se delimitan con claridad, el poeta ha levantado el poema desde el nivel de lo fugaz hasta colocarlo en el nivel de lo eterno. No es ésta una más de las atrocidades del momento sino vivo cuadro de la migración de los vencidos de todos los tiempos, y, a la vez, biografía del hombre. Porque eso somos nosotros, tribu en exilio, mientras no entendamos que somos uno.

Para nuestro gusto uno de los mejores y, sin lugar a dudas, uno de los más importantes poemas de este volumen es "La noria", expresión cabal de dos temas esenciales de la obra de Torres Bodet: el tiempo y la comunidad.

> He tocado los límites del tiempo.
> Y vuelvo del dolor como de un viaje
> alrededor del mundo...

Partiendo de la imagen básica de la vida como viaje en el desierto —no será atrevido sospechar aquí un eco deliberado de la estancia de Cristo en el desierto, ya que vimos la misma alusión a la pasión en el desierto en "Reparación"— el poema demuestra que el dolor del viaje tiene su premio.

> ¿Fue inútil ese viaje imaginario?...
> Lo pienso, a veces, aunque no lo creo.
> Porque la gota de piedad que moja
> mi corazón sediento
> y la paz que me une a los que sufren
> son el premio del tiempo en el desierto.

Tras tantos años de angustiada lucha, el poeta encontró ya la paz.

> Pasaron caravanas al lado de la noria
> y junto de la noria durmieron los camellos.
> Cargaban los camellos alforjas de diamantes.
> Diamantes, con el alba, rodaban por el suelo...
>
> Pero en ninguna alforja
> vi nunca lo que tengo:
> una lágrima honrada, un perdón justo,

una piedad real frente al esfuerzo
de todos los que viven como yo
—en el sol, en la noche, bajo el cielo de hierro—
caminando sin tregua en torno de la noria
para beber, un día,
el agua lenta y dura del desierto.

Es de importancia capital que vuelva a aparecer en este poema las palabras que dan su título al libro. Tanto en la poesía como en la vida, Torres Bodet ha cultivado y sigue cultivando sin tregua los valores más esenciales de la humanidad. Como ha dicho tan acertadamente Rafael Solana, "La biografía de Torres Bodet habrá de ser, cuando se complete, una lección de entereza, de rectitud, de entrega total a ideales nunca traicionados". (Jaime Torres Bodet, *Estaciones,* 6, 75). Porque el artista es, por definición, delegado. "En la lenta emancipación de las tierras baldías de lo inefable, el escritor actúa como un delegado sin credenciales del mundo y de su país. Pero actúa solo. Y así debe actuar. Como hombre libre; libre de servir a la libertad de sus semejantes por el ejercicio de un concepto propio y particular de su ser, de su nación y de su universo". *(Educación y concordia internacional,* 520.)

FRANK DAUSTER

Rutgers University,
New Brunswick, New Jersey.

Oscar Castro Z.
Perfíl Criollista de sus Cuentos

Entre los rasgos más acentuados de la novela chilena de los últimos cincuenta años se destaca el afán constante de los escritores por descubrir y aprehender la fisonomía de la tierra y su gente con miras a vaciarla, con toda la palpitante vitalidad que posee, en los moldes personales de creaciones artísticas nacionales. Esta noble ambición literaria exige, desde luego, disponer de algunos recursos imprescindibles de cuyo mayor o menor dominio depende, como siempre lo ha sido, el valor estético de toda obra creada. Por una parte, se hace preciso contar con la oportunidad de haber conocido y la capacidad de haberse asimilado el contenido vital del medio físico y humano en todas su facetas y dimensiones, no tanto en extensión cuanto en profundidad. Por otro lado, aparte del talento natural o espontáneo del genio creador, se requiere un cierto grado de cultura sistemática y disciplinada que, amalgamándose con las dotes personales del autor, permita proporcionar el cuidadoso e inconfundible toque genial que ha de poseer la matriz artística.

En el abultado repertorio de cuentistas y novelistas chilenos del siglo XX muchos son los que se han lanzado a la empresa de captar el alma de su tierra y su gente para inmortalizarla en las letras. Algunos autores han pretendido abarcar un ámbito físico y humano demasiado amplio sin percatarse de que el escenario de Chile, por su rica variedad tonal, es casi imposible de constreñir dentro de los estrechos límites de un simple brochazo artístico. Otros, conociendo bien su propio "rincón", han revelado manifiesto retardo literario novelando en pleno siglo XX a base de cansadas técnicas de la pasada centuria. No han faltado tampoco los que falseando una materia nunca vista, y, por lo tanto, incomprendida hasta el extremo de no haber sido jamás sentida, han llegado, no obstante

lo genial de su concepción y en parte talentoso despliegue de recursos formales, a lamentables excesos de artificialidad. La falta de buen gusto, la carencia de formación artística, por no decir apresurada improvisación, y el osado atrevimiento para apoderarse del interés del lector medio, muchas veces gracias al apadrinamiento de incultos revisteros, han constituido fenómenos que debieran obligar al crítico serio a meditar constructivamente acerca del verdadero mérito del cuento y la novela de Chile en el siglo XX. Pululan en las letras de ese país, como en la de muchos otros hispanoamericanos, escritores que desconociendo la materia, careciendo de cultura o demostrando escaso talento creador han monopolizado las prensas y la atención del público con visible menoscabo de obras, cuyos méritos artísticos las hacían merecedoras de amplio apoyo y difusión.

Afortunadamente las letras iberoamericanas pueden hoy contar con figuras literarias chilenas, cuya meritoria producción se destaca en el país y en el continente con inconfundible claridad. Hay, por otra parte, valores nuevos que aún permanecen casi perdidos en el estrecho marco del territorio nacional en circunstancias de que su labor ha rendido óptimos frutos artísticos. Entre estos autores casi desconocidos, no obstante el significado de sus obras dentro de la llamada "nueva generación" de prosistas, se encuentra la figura de Oscar Castro, indiscutiblemente una de las más notables de los últimos veinticinco años. A pesar de la brevedad de su vida física, la inspiración que legó con su producción es de inapreciable valor y grandes proyecciones.

Castro fue hombre de su tierra provinciana y de su rincón rancagüino, donde nació el 25 de marzo de 1910 y en el que permaneció hasta terminar los estudios de humanidades.

> Muy pobre, de la clase más modesta, se formó solo, luchando en condiciones penosas, capaces de corromper y amargar al mejor templado; pero estaba hecho de piedras preciosas y conservó firme e intacta la pureza de su espíritu, la bondad de su corazón.[1]

> Castro vivió una vida bohemia y azacanada en su ciudad natal, que uno de sus biógrafos ha descrito como "un puerto sin mar y sin orillas", junto a una montaña de cobre, lugar de paso, adonde "los hombres llegan, viven un tiempo en cualquier forma y se van". Estas circunstancias hicieron más áspero aún para un hombre de sensibilidad aguda como era Cas-

[1] Alone, *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1954), p. 236.

> tro, el ambiente ya de por sí poco alentador para los artistas que hay en las ciudades provincianas.[2]

Los estudios de pedagogía que luego prosiguió en la Universidad de Chile pero sin titularse de profesor, lo llevaron a la bulliciosa capital y lo indujeron a desempeñar diversas ocupaciones en bancos, bibliotecas y rotativos. A la postre, sin embargo, remató en su patria chica, donde ejerció la profesión de maestro de castellano, en el Liceo de Hombres, hasta poco antes de su muerte, el 10. de noviembre de 1947.

Uno de sus biógrafos, Gonzalo Drago, nos describe así al joven escritor:

> Conocí a Oscar Castro en 1930, en la ciudad de Rancagua... Era un hombre modesto, sencillo, cordial, pulcro, sin que nada denunciara exteriormente el auténtico poeta que ocultaba su envoltura carnal. Al mirarlo por primera vez, nadie habría sospechado que ese hombre de mirar apacible y lentas actitudes, era el dueño de un enorme y maravilloso caudal de emociones y experiencias poéticas, que lo llevaron hasta las cimas de la celebridad, sin que perdiera la modestia que lo caracterizaba.
>
> Tenía una cultura poética poco común. Sediento de lecturas, supo nutrirse en las mejores fuentes literarias..., tenía un conocimiento completo de los clásicos españoles. Podríamos decir que gran parte de su vida pasó rodeado de libros. En los estantes y rincones de su casa, en la Biblioteca de Geyter de Rancagua, en el salón de lecturas del Liceo de Hombres, su silueta frágil estuvo siempre curvada frente a un libro abierto.
>
> En la ciudad minera era un espíritu solitario y erguido frente a la indiferencia de los más y la reticente aprobación de los menos. Como un modesto y resignado artífice, continuaba creando y puliendo sus versos en una acogedora casa de arrabal donde llegaban de tarde en tarde algunos escasos amigos.[3]

En 1936 su nombre se hizo conocido en los círculos literarios a raíz de unos versos que leyó en la velada de homenaje que se tributó en Valparaíso al malogrado poeta Federico García Lorca. El prestigio que se conquistó en aquella ocasión vino a afianzar el que ya gozaba en el círculo de sus amigos y le abrió la senda de la fama que adquirió como poeta al publicar *Camino en el alba* (1940, prologado por Augusto d'Halmar, *Viaje del alba a la noche* (1940), *Las alas del Fénix*, *Romances de una ciudad heroica* (1943), *Reconquista del hombre* (1944), *Ho-*

[2] A. M. [Alejandro Magnet], "Un poeta cuentista", prólogo de *Comarca del jazmín y sus mejores cuentos* (Santiago de Chile, Edit. del Pacífico, 1953), p. 7.

[3] Gonzalo Drago, "Vida y obra de Oscar Castro Z.", *Atenea* (Concepción, Chile), 1948, Nos. 271-272, pp. 37-38.

rizonte (1944), *Glosario gongorino,* sonetos (1944), y varios tomitos antológicos en que evidenciaba su originalidad, pues "mientras seducidos por García Lorca, otros se quedaban en un mundo de limoneros, verdes lunas y gitanerías más o menos disfrazadas, Castro supo captar lo valedero de la lección del maestro: el redescubrimiento de lo popular y su expresión en el ritmo ágil y la rápida imagen del viejo y popular romance".[4]

Es digno de observarse que aunque la crítica elevaba a Castro a altos sitiales con premios y loas, el joven autor no perdió en ningún momento ese sentido de las proporciones y esa dedicación al arte que, como requisito indispensable, parecen exigirle al creador un cierto retraimiento y una vuelta silenciosa a la intimidad de su auténtico ser. Sabemos que desde 1933 Castro auspiciaba el círculo literario rancagüino llamado "Los Inútiles", en el cual entre los amigos de más confianza, daba lecturas a sus composiciones.

> Oscar Castro, sin pontificar, era una lámpara encendida en el centro de "Los Inútiles", iluminando con su presencia la vida de sus compañeros. Jamás tuvo actitudes de conductor, de jefe... Tenía el don de la sencillez. Su palabra llana carecía de toda inflexión de prepotencia. Sonriente decía crudas verdades en la intimidad del grupo o dondequiera que su opinión era requerida. Se burlaba de los convencionalismos, de los prejuicios, de los políticos profesionales y de la estupidez humana cuando alcanza caracteres colectivos...
>
> Jamás tuvo la cobardía de callar sus ideas. Porque fue un idealista puro que no perteneció a ninguna secta, militó en ningún partido... Fue un hombre libre que supo alternar con el más humilde despojándose de todo su lenguaje enriquecido por la lectura para hacerse comprender por aquellos que sólo balbuceaban frente al gran libro de la vida.[5]

Obsequiado con los mejores galardones, en 1939 lo premió en la Argentina la Asociación de Educadores Liniers, en tanto que la revista *Atenea* y la Municipalidad de Santiago se apresuraban a tributarle codiciados honores. La apoteósica ceremonia pública del 17 de junio de 1945, en que la Municipalidad de Rancagua le declaró hijo ilustre de su pueblo natal y le entregó una medalla de oro que simbolizaba el aprecio con que se le distinguía, se dice que fue memorable. Pero estos honores y otros que sería largo enumerar no consiguieron modificar su firme determinación de dedicarse con lentitud y seriedad al trabajo literario. De allí que

[4] A. M., "Un poeta ciuentista", cf. No. 2, p. 8.
[5] Gonzalo Drago, "Vida y obra de Oscar Castro Z.", cf. No. 3, pp. 39-40

su labor sea relativamente escasa y que las composiciones que logró terminar sean por lo general acabadas y finas. Largas horas de estudio y de elaboración destinadas a disciplinar su genio y modelar sus experiencias y concepciones son el balance más provechoso y ejemplar que Castro tiene a su haber. Su afán de superación era grande, su interés por perfeccionar sus obras se nos revela intenso y su ansiedad por escuchar la voz de la crítica nos parece una preocupación más obsesionante que el vano placer por muchos buscado de cosechar fáciles aplausos. En las cartas dirigidas a Hernán Díaz Arrieta[6] se observa esta profunda conciencia que poseía Castro de la misión que veía trazada para sí en la tradición literaria chilena y el dolor que experimentaba al dar uno que otro traspiés. Esta actitud comprensiva ante la crítica adversa, el deseo de cambiar de rumbos tras nuevos derroteros y la mejor disposición a apartarse de todo posible fracaso por las imperfecciones que pudieran deslizarse en el cuidadoso tejido artístico que anhelaba producir llevaron a Castro a pulir y modificar sus obras con un gran sentido de pulcritud estética. Las largas horas de trabajo y estudio con seguridad agudizaron su mal y presa de una incurable afección pulmonar pasó a mejor vida dejando inéditas algunas de las novelas que en años recientes han sido publicadas póstumamente. En éstas, sólo por comparaciones con obras precedentes es posible notar caídas que, de haber sido Castro un escritor negligente, hubieran pasado desapercibidas o justificadas con el acostumbrado disfraz de "espontaneidad" o "signos de nuestros tiempos".

Es indudable que la cultura literaria de Oscar Castro, su vasto y profundo conocimiento de los mejores autores clásicos y modernos, como asimismo la tonificante compañía de los profesores que guiaron sus pasos y alimentaron sus gustos con las lecturas más provechosas del repertorio hispánico, han dejado una huella innegable en el culto espíritu del prosista rancagüino. Nada hay en él de las estridencias formales, ni de las chabacanerías, obscenidades e innecesarias crudezas que se observan en numerosos literatos jóvenes.

Huellas en la tierra,[7] el primer tomo de cuentos que Castro nos entregó en 1940, consituye una celebrada colección de relatos en que como muy bien se ha apuntado "brota un sentido íntimo de cariño a la tierra". Era el terruño que el autor conocía y que le despertaba los sentimientos

[6] Alone, "Evocación de Oscar Castro", *Atenea* (Concepción, Chile), 1947, Nos. 269-270, pp. 420-428.

[7] *Huellas en la tierra* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940), 155 pp. Prólogo por Armando Bazán.

y emociones, cuyos recuerdos imborrables y de variada estampa notamos a cada paso vertidos en sus narraciones. Ciñéndose al sencillo contorno del ambiente rural, entendiendo por ello todo lo que no es metropolitano y santiaguino, comunicando con un leguaje vitalizado las palpitaciones del conjunto hombre tierra y vislumbrando la variedad temática que surge con natural y graduado latido al comulgar los elementos humanos entre sí y la tierra con ellos, Castro pasea al lector por el amplio panorama de su ámbito artístico.

Sin artificios ni complicaciones, a base de una mera anécdota o de un sucinto escenario rebosante de vida y color, sin descuidar la fisonomía de la gente ni de la tierra misma, humanizada ésta por la idiosincracia del chileno de pura cepa, Castro deleita al lector con variados cuentos difíciles de olvidar. Allí conocemos al astuto viejo don Beño que confunde a la policía haciéndole creer que la mancha de sangre dejada en la cama por un criminal amigo, oculto en su choza, es vestigio de una aventura con una moza del lugar. Asistimos a la epopeya de Lucero, reveladora del estrecho vínculo que ata al hombre con su cabalgadura sin impedirle al mismo tiempo el sacrificio de su posesión más querida para dar cumplimiento a la palabra empeñada. Emocionante y tierna es la narración titulada *El callejón de los gansos* ya consagrada entre las creaciones más novedosas del autor por su forma y materia, originadas ambas en lo que es más espontáneamente auténtico del ambiente agreste de Chile. Cobra vida ese callejón de los gansos hasta convertirse en la figura central del cuento con tanta realidad y poético color como los humanos que en él pululan con sus cuitas y miserias. La ingratitud del patrón que nunca llega a comprender la amorosa raigambre que une al viejo campesino con su rancho es el tema de *Tierra ajena,* relato cuya ternura se prolonga en Chepa, la arisca hijastra que por fin cae vencida ante las bondades de su madre política.

No todo, sin embargo, es dulzura en la existencia rural y Castro oportunamente se hace cargo de ello. La familia, por ejemplo, a veces está lejos de constituir una célula social estable. Los hijos con facilidad abandonan el hogar tras la tentadora atracción que les brinda el dinero del Norte minero, las hijas sucumben con frecuentes "descuidos" y los patrones no se resisten a inmiscuirse, a veces con violencia, en la vida privada de la peonada.

La talla humana de los hijos de la tierra, por otra parte, se agiganta ante la adversidad: Roberto Cáceres, en *Un hombre y un perro,* padece cárcel y presiente la inevitable muerte de su perro, pero no por ello per-

mite que a éste se le maltrate injustamente; Floridor Muñoz vuelve a las duras labores agrícolas para no avergonzar a un pretencioso hijo suyo, próximo a casarse con una joven de la ciudad; Chumingo, sólo por complacer a su protector, soporta los ultrajes que le hace Rita al despedirlo de la casa en que vive de allegado, logrando al fin por su nobleza que la muchacha le corresponda en amores; Alberto Pedraza, con aparente brusquedad ordena el pronto matrimonio de una campesina, hija natural suya, con el seductor que pretendía abandonarla; el "Negro" Chávez cae acribillado por los sabuesos que lo persiguen y acusan de un crimen nunca por él cometido, pero muere con la satisfacción de haber utilizado la última bala que le quedaba en liquidar a su fiero enemigo, el sargento Gatica; don Sebastián Carreño perdona al hijo dilapidador y mentiroso porque resulta ser el más diestro y valiente huaso de un rodeo; José María muere a manos de un tramposo tahur, pero con ello logra que su frívola novia vea la realidad y comprenda el sacrificio de su vida.

Si bien es cierto que los argumentos acusan poca originalidad y el enredo episódico parece relativamente débil, sin contar con que la temática pudiera llegar a constituir con frecuencia un lugar común de la producción criollista, lo que llama la atención en los relatos de Castro es la sencillez del esquema expositivo, la forma directa en que se hace la presentación de los hechos y la impresionante brevedad de las descripciones humanas y paisajistas. El sentido poético de la naturaleza, cogido en su esencial pureza gracias a la fina sensibilidad de Castro y expuesto con precisión por el dominio que el escritor posee del lenguaje y de las técnicas literarias, junto con la ordenada organización que se observa en la trama, casi siempre ocultando un desenlace inesperado, son cualidades poco corrientes en los relatos criollistas, pero abundantes en Castro. Si se añade a esto el conocimiento que el autor posee de la materia, el cariño que comunica a su creación y despierta en el lector hacia la tierra y la gente que en ella habita, se llegará muy cerca de la medida que Castro empleó en cada una de sus narraciones. La naturalidad de una vida rural corriente con todos sus altibajos en un medio bello por su esquemático brillo constituyen los elementos angulares en que descansa la estructura narrativa. A este marco quedan sujetos los conocimientos literarios y la capacidad artística del escritor. La adecuación del genio a la materia, el buen gusto y el poder de observación y captación que escoge lo medular de la historia humana en un medio escuetamente típico, interesante y atrayente dan las otras notas personales de esta colección de Oscar Castro.

En 1944 apareció un segundo tomo de cuentos, *La sombra de las cumbres*,[8] en que figuran ocho narraciones algo distintas de las que acabamos de comentar. Aunque es el ambiente rural el que de nuevo sirve de fondo a la trama, se observa cierto afán del escritor por complicar el enredo narrativo y elaborar situaciones que a la postre se tornan un tanto artificiales. Predomina la acción o movimiento de los personajes sobre el breve, pero certeramente brillante mosaico paisajista que notábamos en *Huellas en la tierra*. Los personajes que ya no viven con desenvoltura y naturalidad, se ven ocasionalmente asaltados por las zozobras propias de una extraña existencia. Hay asedios constantes y casi obsesivos como recursos condicionantes de su conducta. Predominan sin contrapeso el erotismo y la violencia como fuentes principales y determinantes del comportamiento humano hasta llegar a hacer crisis en cuentos como *La luz y la carne*. En este relato un ministro del Señor violenta brutalmente a una campesina y con ello da la razón a un hermano suyo cuya lascivia el virtuoso sacerdote venía condenando con firme entereza. Siguiendo parecida orientación, con despiadada crudeza y notoria artificialidad, en el caso del idiota Moñi, a éste le maltrata bárbaramente un matón que no se detiene ante las más repulsivas inmundicias a fin de mofarse con saña del indefenso demente. Y el conocido tema de la rivalidad de dos hermanos que aman a la misma joven y casi llegan a matarse en una reyerta, más el manoseado epílogo de la amada que pierde el cariño de ambos galanes, da pie a Castro en *El valle y la montaña* para narrar una serie de episodios desprovistos de cohesión e interés.

La nota que atenúa el desequilibrio tonal de algunos de estos cuentos es la inclusión de ciertos atisbos folklóricos recogidos con sumo cuidado por Castro e incorporados casi siempre con tino y delicadeza en el desenlace dramático de sus relatos. Gracias a que echa mano de recursos de marcado tinte supersticioso, sobrenatural o fantástico, la historieta se aviva, deja una interrogante y añade colorido o emoción al ambiente y a los personajes. Descontada la inverosimilitud de los hechos mismos, queda en pie ese sabor popular de bien dosificada duda acerca de las meras apariencias fantásticas de ciertos episodios equívocamente irreales. Rodeada de misterio ocurre la muerte de Juan Alberto cuando en el recodo de *Las Tres Animitas* se le espanta el caballo y cae sin vida malográndose la perspectiva que se le brindaba de gozar aquella noche de la apetecida campesina que había prometido rendírsele. Pero este

[8] *La sombra de las cumbres* (Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1944), 226 pp.

dejo de vago misterio que con facilidad pudiera llevar a pensar en una simple casualidad se convierte en escenario macabramente fantástico en *Antenor tiene sed*. Aun cuando el elemento folklórico de la excursión de Antenor a un mundo satánico de brujos y demonios nos sirve para conocer en parte la tradición mitológica regional, su presentación no logra ubicarse en el plano artístico más deseable. Además de su carácter demasiado anecdótico, más parece la aliñada transcripción de lo que algún informante popular le contó al autor que la creación artística de un literato. Carece este relato de la atenuada y esporádica intervención de lo sobrenatural en la existencia de los personajes que se observa asimilada al relato de *El último*. La mayor elaboración de este último cuento se nota en que a las fabulosas historietas de Ciriaco Zúñiga se añade el aislamiento en que éste vive ejerciendo con suma pericia los oficios de carbonero y cestero. Es indudable que la soledad del personaje alimenta los risueños extravíos de su imaginación y le da una personalidad definida y simpática. Sin embargo, Castro pronto abandona esta ruta literaria para volver a su tema favorito: Ciriaco Zúñiga echa de menos la compañía de una hembra, la cual por fin llega extraviada al agreste paraje en que habita el protagonista y de inmediato hace pensar al lector en el desenlace del cuento. Los dos segmentos del relato se dan en forzada yuxtaposición. Las emocionantes alternativas de los pactos con el diablo y la falta de cumplimiento de éstos por la derrota física que se le inflinge al demonio no alcanzan a formar un tejido perfecto con el problema de la insatisfacción de los instintos que experimenta Ciriaco en la soledad de su medio. Hay precipitación y descuido en la presentación y desarrollo del nudo estructural. La llegada de la joven es demasiado providencial para que pase por verosímil y la determinación de Ciriaco de hacerla su compañera es casi obvia a través del forzado soliloquio mental en que se debate al acurrucarse en los hornos, lejos de la joven a quien quisiera respetar siquiera por una noche.

Más esmero demuestra Castro en las pinceladas con que nos lleva a la imprevista decisión de Bautista Riquelme, *El hombre que tallaba estribos*, de marcharse del villorio en que vive, dejando a su querida Rebeca, convencido de que en verdad es responsable del extraño "mal de ojo" de que enferman y mueren algunos vecinos. *La epopeya de Juan Crespo*, por otra parte, es sin duda el cuento mejor compuesto de esta colección. El injusto encarcelamiento de Juan que lo lleva a convertirse en "ladrón generoso", personaje corriente en la literatura del campo chileno, queda en segundo plano y sirve sólo para apuntalar los momen-

tos más ingeniosos que Castro incorpora al relato. La ya famosa invulnerabilidad de los foragidos que acompañan a Crespo no se revela hasta que acorralados por la justicia, el jefe de la banda se ve obligado a huir dejando a sus compañeros a merced de los que le persiguen. La sorpresa es mayúscula cuando se constata que los temidos maleantes de la comarca no son más que meros maniquíes. A este despliegue de talento, festivamente emocionante, el autor añade el perdón que se le concede a Juan y que lo salva en los precisos momentos en que el lector espera su suicidio, su arresto o quizás la muerte tras inevitable y sangrienta refriega con los carabineros que se le avecinan. Las variadas escenas con que sorpren. de la caprichosa geografía chilena, la diversidad episódica en consonancia con la agitada vida del "bandido", los inesperados desenlaces parciales y el final, así como el cuidado expresivo de Castro, son rasgos que elevan la calidad artística de este relato. Los únicos lunares que lo afean son la factura algo fragmentada de la composición y la moraleja temática que se añade en los renglones finales: Juan se casa con la hija de su defensor, trabaja honradamente y se convierte en acaudalado agricultor.

Aunque nuestro propósito principal ha sido poner de relieve algunos de los elementos artísticos con que Oscar Castro ha vigorizado la orientación criollista del cuento chileno, no podemos dejar de mencionar las otras composiciones que completan su labor literaria. Por caer dentro de la categoría novelesca, no han de buscarse en ellas los atributos que observábamos en los relatos más breves. Baste con indicar que en la *Comarca del jazmín* (1945) se ha visto una narración rebosante de sensitividad y delicadeza que nos revela "los secretos de un alma infantil, que capitaliza alegrías y angustias a fuerza de ciego y lírico instinto, sobrevolando con sus anhelos los primeros contrafuertes de la vida".[9]

Llampo de sangre[10] (1950), considerada entre las novelas más sobresalientes de ambiente minero, amplía el escenario ya antes apuntado en algunos cuentos, equilibrada mezcla de la realidad y fantasía, lucro y desinterés, brutalidad y justicia en que se debate la heterogénea vida minera de las serranías de Alhué. El abigarrado mosaico de encontradas personalidades que tapiza el campamento y bulle como colmenar acicateado por la ambiciosa meta de hacer realidad la ilusión de una leyenda

[9] Citado por Francisco Dussuel, *Historia de la literatura chilena,* Santiago de Chile, Ediciones Paulinas, 1954, pp. 118.

[10] *Llampo de sangre* (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1950), 236 pp. La segunda edición y la tercera, de 1954 y 1957, fueron publicadas por la Editorial del Pacífico y llevan prólogo de Alejandro Magnet, "Oscar Castro, novelista póstumo".

o una quimera, la fuerza avasalladora del brazo y el corazón del minero para conquistarse a sí mismo y vencer en el desafío que le tiende la madre tierra, así como la atmósfera primitivamente poética que respiran hombre y ambiente, dan los tonos más intensos de la narración episódica. Fragmentada es ésta, como la incoherente y sinuosa existencia de los hombres del campamento y de la topografía chilena, pero por su individualidad brilla inconfundible, se nos antoja legendaria o mística y llega a materializarse con perfiles equívocos, originales y únicos.

Dos fueron las novelas que Castro dejó inéditas y que han aparecido póstumamente: *La vida simplemente*[11] (1951) y *Lina y su sombra*[12] (1958). La primera reproduce la ya conocida temática del burdel con todos sus arreos de crudeza y toques sentimentales, increíbles éstos y trillados aquéllos, aunque se hayan querido encontrar elementos autobiográficos en ambos. Parecida trayectoria de almibarado sentimentalismo y exacerbada bajeza sigue la última novela escrita por el autor rancagüino: historia de una joven provinciana "decente" que vive amancebada, sin que lo sepan sus padres, con un tahur burdo y despiadado, del cual se le hace difícil zafarse cuando se cansa de él y ve la conveniencia de corresponderle a un buen partido que se le ofrece en "honesto" matrimonio. De toda la novela, en que a base de repetidas escenas predomina el afán por inclinar al lector a sentirse emocionalmente identificado con los "aproblemados" personajes, se salva la figura del "gringo" bonachón que ama con ternura y sinceridad a la caída y "acomplejada" Lina. La ingenuidad casi infantil del norteamericano, ladino en el fondo, práctico y diestro en su oficio y para enfrentarse con las adversidades de la vida, sin prejuicios hasta un grado incomprensible para la mentalidad criolla, y sobre todo generoso, quizás por la superioridad con que cuenta en un ambiente de estrecheces económicas y morales, son los rasgos que Castro escoge para que en último término sea este personaje quien determine el curso del relato. Castro acierta al delinear el perfil psicológico de este "gringo americano", añade una personalidad novedosa para la tipología novelesca chilena y contribuye a ampliar el conocimiento que los lectores de habla española quizás alcancen de algunos rasgos de la idiosincrasia angloamericana.

Si no es mucho lo que Castro aporta al perfeccionamiento de la novela chilena, con los cuentos que hemos comentado, consiguió establecer una nueva pauta literaria digna de ser tenida muy en cuenta en la evolu-

[11] *La vida simplemente* (Santiago de Chile, Nascimiento, 1951), 396 pp.
[12] *Lina y su sombra* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958), 244 pp.

ción del criollismo. El equilibrio estructural y el sentido de las proporciones, dentro de los escasos límites que ofrece el cuento, así como el cuidado en la elaboración de un fondo ambiental y de personajes que el autor conocía en todas sus dimensiones, y por ende pudo pintar con absoluta seguridad, llevan a Castro, por lo general, a trabar bien los episodios, a desenvolver la trama con originalidad y esmero, a dar colorido y lustre al viviente conjunto hombre-tierra y a acentuar el sentido de sobriedad del contenido y la expresión que tanto echamos de menos en otros criollistas. Las imperfecciones que tal vez notemos en la factura de sus relatos, en la caracterización de sus personajes o en el desenvolvimiento de la trama, sin duda servirán a los cultores de la nueva orientación para seguir mejorando la calidad de sus obras. Por ese derrotero se irá desembocando en el mundo literario americano que ya empieza a aflorar con la inconfundible diversidad vital de su variada gama humano-ambiental.

HOMERO CASTILLO ..

Northwestern University
Evanston, Illinois

NOTAS

Alfonso Reyes

(1889-1959)

Con Alfonso Reyes desaparece la última gran figura mexicana de la generación de 1910. Después de Antonio Caso, de Pedro Henríquez Ureña, de José Vasconcelos, Reyes era el único que nos quedaba. Con él perdemos también a uno de los escritores de mayor dominio y conciencia del oficio en nuestro idioma.

Como sus compañeros de grupo, Reyes fue hombre de estudio y reflexión. Buena parte de su obra estuvo orientada hacia la crítica y la erudición. Pero su genio era, ante todo, creador; su verdadera naturaleza, poética, es decir, lírica. He conocido pocos hombres que, como él, estuviesen tan necesitados de expresión. La urgencia expresiva se delataba ya en su propia presencia física. Con más exactitud, en los ojos y las manos, que suelen ser las puntas por donde escapa una parte —a veces, la mejor— de nuestra alma. Sus miradas, penetrantes de intención, venían de lo hondo y acariciaban desnudando. Sus manos, bien dibujadas, ligeramente barrocas, se alargaban hacia uno —llenas de promesas, como racimos— y, al estrechar, convencían. Luego, su voz: cálida, envolvente, rica de matices en su dulce entonación mexicana. Por la voz, el hombre se prolongaba en diálogo. Dentro del universo de grandes conversadores que es el mundo hispánico, Alfonso Reyes fue un caso de privilegio. Y supo salvar, como pocos, las virtudes expresivas de la lengua hablada en la obra escrita. Aún hoy, para mí, el mayor placer de su lectura está en el eco de su voz.

Escribir era, para Reyes, un modo de hablar. Una manera de respirar y de vivir, también. "Siempre estoy queriendo comunicar y cambiar ideas con los demás; y como no tengo ocasión de hablarlo todo, escribo lo que se me va acumulando".

La necesidad de expresión, el afán de comunicar con otros, sin embargo, nunca lo llevó al desbordamiento. Tuvo el sentido preciso de la mesura y el equilibrio. Ejerció una perpetua vigilancia sobre las palabras. Sabía que la palabra es un don precioso que no debe prodigarse en palabras sin motivo. Sospechaba, además, que el lirismo sin freno es sólo una variante de la impudicia. Puso, por eso, sordina a sus pasiones, más que a su voz. Y llegó hasta convertir los modos convencionales de la cortesía —que revelaban su ineludible condición de mexicano— en auténtica policía del alma.

Esa voluntaria contención de sí mismo —dura disciplina para quien se siente acuciado de intensos apetitos— en vez de debilitar su capacidad expresiva la hizo más tensa, más concentrada: sus palabras rebosaban de sentido.

Es natural que su vocación lírica buscara, desde un principio, el camino del verso. Como poeta, Reyes perteneció a aquel período intermedio en que, agotado el Modernismo, se imponía la búsqueda de nuevas formas. Fue un momento de libertad, pausa entre dos *ismos*, que supieron aprovechar temperamentos personales como el suyo. Pero, por eso mismo, la obra poética de Reyes estuvo abierta a varios extremos: desde los versos parnasianos de 1906, con que se inició bajo el signo de Othón y de Darío, hasta las ocasionales audacias metafóricas, que lo acercaron, quince años más tarde, al Ultraísmo. O aquel otro extremo, hacia 1928, cuando se abandonó, en un rapto de humor, al ejercicio puramente verbal de las jitanjáforas y reprodujo, con los nombres de las calles de Buenos Aires, el ritmo del candombe porteño.

Lo propio y más personal de Reyes no estaba, sin embargo, en ninguno de los extremos, sino en el justo medio, cuando se encontraba a sí mismo y hablaba con su propia voz. Con pocas excepciones —entre ellas, sin duda, los magníficos sonetos conceptistas de su última época— es en los metros cortos donde su voz suena más auténtica, donde verdaderamente lo oímos y seguiremos oyéndolo hablar. Es decir, cuando su voz se acerca al tono —sólo al tono— de la poesía tradicional, que es el tono de la lengua hablada. Pienso ahora, por ejemplo, en los romances y glosas de su segunda época —en "La tonada de la sierva enemiga",

en la "Glosa de mi tierra", en "La amenaza de la flor"— y, sobre todo, en su inigualable secuencia de los *Romances del Río de Enero.*

Fiel al sino de su época, Reyes reaccionó, como otros poetas de su generación, contra la opulencia y pedantería métricas de los modernistas, para concentrarse en los metros populares. Su expresión poética parece acendrarse mejor, como la almendra, en la breve cápsula del octosílabo. Pero no debe engañarnos la humildad prosódica de la forma. La complejidad interna de imagen y concepto es igual, o mayor aún, que la de los romances y letrillas de Góngora, autor que fue una de sus tempranas devociones. Por otra parte, la excelencia de sus romances es puramente lírica y por eso encontramos en ellos el acento de su voz.

Lírica, y no dramática, es también su *Ifigenia Cruel.* Movido por lo que podría llamarse su pasión helénica, Reyes cedió a la tentación de escribir una tragedia al modo antiguo. Pero, en sus manos, el drama se volvió confesión, poema lírico. En los intensos monólogos de la protagonista, por detrás de la voz de Ifigenia, oímos la voz del poeta. No son las cuitas de Ifigenia las que canta, sino las suyas propias: el dolor de su destierro y la cruel memoria de su estirpe —teñida en sangre— cuyo recuerdo quería borrar sin lograrlo.

En Reyes, no fue el verso, sin embargo, el instrumento más sensible para la plena expansión de su voz. No le satisfizo, tampoco, la relajación del verso libre, que sólo empleó ocasionalmente. Reyes no se contentaba con la expresión solitaria de sentimientos: quería, también, comunicar ideas. Hubo de buscar así su desahogo por el ancho cauce de la prosa. La prosa, más apta para la expresión de ideas, podía al mismo tiempo reproducir mejor el movimiento, el ritmo, las estructuras prosódicas del habla.

Reyes fue a la prosa en busca de libertad, no de facilidad. La libertad de la prosa —como toda genuina libertad— no es fácil. Hay que luchar todavía con las palabras y, falto de los apoyos convencionales, de los andadores rítmicos del verso, el escritor tiene que aprender a andar por sí mismo, a encontrar su propio ritmo, sin salirse de las pautas invisibles que le trazan la lógica y la sintaxis.

En la prosa, Reyes se nos revela por entero. Llegó a dominar el arte de la prosa como muy pocos lo han hecho. Es justo afirmar que ha sido uno de los mayores prosistas de la lengua. Lo mejor de su prosa se compara a lo mejor de la prosa castellana de cualquier tiempo. Tiene cualidades pocas veces logradas en español.

Por lo pronto, fluidez, soltura, movimiento. Avanza sin tropiezos,

con naturalidad sintáctica, siguiendo como senda animada los niveles naturales de la emoción y del pensamiento. No se detiene a crear falsos simulacros de arquitectura superponiendo períodos, o yuxtaponiendo adjetivos en número obviamente convenido. Y si, a veces, se eleva, nunca se hincha al modo oratorio. Más bien, vuela. Como en la conversación, la frase breve alterna con la larga, y el discurso, reforzado por interrogaciones y exclamaciones, busca expresar tanto la lógica del corazón como la de las ideas.

La prosa de Reyes tiene, además, transparencia, diafanidad. El secreto de la expresión estética consiste, siempre, en dar transparencia a la materia con que se trabaja. En el caso de la literatura, hacer transparentes las palabras para que reluzca en ellas la plenitud interior del sentido. Reyes logró, quizás con más frecuencia que otros prosistas, la perfecta adecuación de forma y contenido: el triunfo del pensamiento sobre las palabras. No se entregó a ninguno de los juegos del virtuosismo literario, más interesado en mostrar el dominio que se tiene del instrumento lingüístico que en expresar algo con él. Nada se interpone en su prosa impidiendo la comunicación directa. Las imágenes ni pesan, ni perturban la marcha del discurso: sólo sirven para reforzar el efecto de las ideas y, las ideas mismas, se recortan claramente, sin retorcimientos conceptistas. De ese modo, en virtud de una singular impregnación emocional, que devolvía a las palabras su prestigio originario, Reyes logró, casi sin proponérselo —o sin que parezca proponérselo— un estilo distintivo.

No menos notable es la perspectiva y el tono de su prosa. Hay prosas que llegan de lejos, como desde el fondo de un anfiteatro; otras, que caen de lo alto, como desde una cátedra, o de un fingido olimpo; otras, por fin, que escapan de un altavoz impersonal. Reyes tenía conciencia clara de la relación que existe siempre entre el estilo y el tono de la voz y condenó, en uno de sus ensayos, el énfasis como una forma de inmoralidad, por que niega la inteligencia y busca una victoria fácil con los recursos de la onomatopeya. La prosa de Reyes, en cambio, por su tono, crea la ilusión de la proximidad, del coloquio: tiene aire de cosa conversada. Y, sin embargo, está muy lejos de la improvisación, aunque lo parezca. Su estructura interna no es menos compleja que la de sus versos de arte menor. Es cierto que la improvisación puede ser un impulso irresistible cuando se tiene un alma sobreabundante. Pero, en todo caso, si en ocasiones Reyes se dejó llevar por ese impulso —como alguna vez se lo increpó amistosamente Pedro Henríquez Ureña— la improvisación fue en él, resultado de una larga disciplina. "Educar —le

advertía a su amigo Vasconcelos— es preparar improvisadores". Lo que puede parecernos improvisación en Reyes es la espontaneidad lírica con que se expresaba. Estaba dotado, en verdad, de una extraordinaria virtud expresiva, desemboque natural a su desbordante riqueza interior.

El tono lírico es uno de los rasgos característicos de su mejor prosa. Pero no es paradójico decir que Reyes fue, ante todo, un prosista de ideas. Porque resalta en él, precisamente, su talento de expresar ideas en función poética; de convertirlas en objetos de contemplación lírica; de sentir y actualizar las múltiples resonancias simbólicas, los vínculos secretos, que hay entre las puras ideas y las emociones e imágenes. Reyes estaba así magníficamente preparado para el ejercicio de ese género literario —de fácil apariencia, pero de cultivo tan difícil— que es el ensayo. Era la forma adecuada para quien, como él, necesitaba liberarse emocionalmente de lo mucho que había leído y pensado.

Sabía narrar con animación y economía —recuérdense los relatos de *El Plano Oblicuo* o *Quince Presencias*— pero no se aplicó seriamente a la narrativa; ni al cuento, ni a la novela. Sus relatos fueron, casi siempre, pretextos para la digresión ensayística. No le interesaba crear mundos de ficción, sino expresarse él mismo y comunicar directamente con su prójimo.

En la obra de Reyes encontramos, no sólo un vasto repertorio de temas y asuntos, sino también todos los niveles posibles del género ensayístico. Desde la pequeña glosa, a la exégesis erudita; desde el artículo periodístico, al tratado doctrinario; desde la crónica de viaje, al estudio sociológico; desde la síntesis didáctica, a la disertación académica; desde el testimonio y la anécdota personal, al discurso filosófico.

Apasionado de la cultura —del cultivo de ideas y valores— nutrido con las esencias de la mejor literatura, porque pocos en nuestra América habían leído y asimilado tanto como él, es normal que Reyes se entregara, de preferencia, a la labor crítica. Pero como sentía, a la vez, muy intensamente, la responsabilidad de su oficio literario, quiso ir más allá: penetrar e iluminar la trama misma de la creación literaria entendida como experiencia total que abarque desde el simple misterio de la comunicación hasta sus formas más sofisticadas, cuando la literatura se vuelve sobre sí misma, en la reflexión crítica. En ese afán esencialmente crítico, Reyes hizo, además de crítica, historia y teoría de la crítica. Es significativo, sin embargo, que en última instancia la vida de la literatura consistiera, para él, en diálogo.

Reyes fue maestro en el arte de escribir dialogando. Aun sus mo-

nólogos son diálogos, porque sentía de cerca la presencia de sus lectores, y hasta hacía pausas, a veces, como para oírlos. Pero, puesto que la suya era una inteligencia emocionada, lo hallamos más próximo, más personal, en la visión concreta y sintética, que en los desarrollos abstractos y analíticos. El pensar abstracto es una mutilación del espíritu: es contemplar las ideas como extrañas a uno mismo, especie de platonismo frustrado. Reyes no podía, por su propio temperamento lírico, dejar de sentir las ideas desde dentro, desde sí mismo. "En mí —confesaba— el razonamiento más clarificado y dialéctico procede siempre de un largo empellón de sentimientos..." Tenía, por eso, el talento de la visión única que permite sorprender el fugaz momento de eternidad que posee cada instante.

Su pensamiento procedía, más que por desarrollos lógicos, por sucesión de iluminaciones poéticas. Y, a menudo, el enlace de las ideas respondía, en él, a asociaciones de orden emotivo, como ocurre siempre que pensamos de un modo natural y espontáneo, con la totalidad de nuestra inteligencia. Sus mejores ensayos, no son sino variaciones de una sola intuición esencial.

Ese modo de pensar por fulguraciones intuitivas es evidente, tanto cuando nos habla de la lengua suave y dulce de los indios, o de la estética de los sombreros masculinos, o de las cigüeñas telegráficas apostadas en los tejados de Europa, o de las saetas sevillanas, o de los mendigos madrileños, como cuando nos describe la transparencia del Anáhuac, o las virtudes austeras de su Monterrey nativo; o nos cuenta sus pesadillas y sueños premonitorios; o traza retratos reales e imaginarios; o teoriza acerca de la escultura de los fluidos; o esboza una metafísica de la caída y una estética del derrumbe, o canta la palinodia del polvo.

Por esa razón, para mi gusto, lo genuino de Reyes, como prosista, no ha de buscarse tanto en sus obras de inspiración didáctica, trabajos eruditos, y tratados de teoría literaria —por notables que sean— sino en sus ensayos ocasionales de inspiración libre. Más que en *El Deslinde,* o *La crítica en la Edad Ateniense,* o *Cuestiones Gongorinas,* o *Junta de sombras,* o *La Antigua Retórica,* es en *Visión de Anáhuac,* en *Las Vísperas de España,* en *Los siete sobre Deva,* en *Tren de ondas,* en *Ancorajes* y en su serie de *Simpatías y Diferencias,* donde encontramos, quizás, lo más propio de Reyes. Es allí, en esas obras que parecen menores, donde vuelve a hablarnos el creador lírico con su voz verdadera. Y donde admiramos, además, su capacidad para la instantánea y la miniatura, que a veces

nos dan, por su misma brevedad, ilusión de distancia y perspectiva. Es allí, por último, donde percibimos mejor la magia coloquial de su prosa.

Para juzgar en su plenitud al escritor —y en no menor medida, al hombre— no hay que perder de vista, con todo, el conjunto de su obra. Reyes, en verdad, no fue el autor de una sola obra. Su obra maestra es toda su obra. Y la mayor dificultad para verla —como para ver el bosque— no está en su magnitud, sino en la multiplicidad de especies que contiene. Es un pequeño universo caleidoscópico en que se refractan, a la vez, el vasto mundo de la cultura y la dinámica riqueza de su alma.

Pocos escritores como Reyes han abierto tantas ventanas a la mónada interior. Su obra no es sino una autobiografía intelectual en la que fue anotando ideas, impresiones, estados de ánimo, recuerdos íntimos, pero que trae, en sus aguas, el limo antiguo de lecturas bien asimiladas. Es un modo de ternura: el deseo de recuperar el tiempo propio antes de que se nos pierda. ¿Puede resultar extraño, entonces, que quien supo concentrarse tan bien en la frase parezca haberse dispersado en la obra?

En la obra de Reyes descubrimos la plenitud de una inteligencia abierta, golosamente enamorada del mundo, capaz de comprenderlo y sentirlo todo. Reyes representó, de manera ejemplar, un tipo de inteligencia poco habitual en el mundo hispánico, y a punto de desaparecer en todas partes. Era una inteligencia fáustica, que no quería renunciar a nada. Su humanismo tenía, por eso, un tono decididamente moderno: miraba al futuro tanto como al pasado, en busca de la síntesis de lo tradicional y lo cosmopolita. Ésa era la fórmula que, a su entender, podía salvar a nuestra América.

Porque si la obra de Reyes tiene un sello inconfundible de universalidad, no deja tampoco de ser profundamente americana. Aunque carezca de color local, Reyes es uno de nuestros escritores representativos. Indigenistas y gauchescos podrán estar más próximos a la realidad americana, si se la juzga por lo que es, o por lo que fue. Pero hay otro modo, no menos auténtico de ser americano. Un modo profético, que ve a América dentro de un orden ecuménico, y quiere trascender los particularismos que nos dividen, y que dividen al mundo. No hubo frivolidad, ni escapismo, en la actitud de Reyes. No quiso escapar a la realidad, sino trascenderla: sabía que era imposible rehuir el propio destino porque él nos precede, nos sigue, o nos acompaña, como la sombra.

Universal y cosmopolita, Reyes tenía, sin embargo, profundas raíces en su nacionalidad y su cultura. México, España, toda América, están presentes en su obra. Y no se mantuvo tan distraído, ni entretenido, en

la pura literatura, como para ignorar nuestros problemas más urgentes, o para no conmoverse con la incertidumbre de nuestro destino. Lo prueban, entre otros testimonios, sus austeros discursos de *Ultima Tule* y de *Tentativas y Orientaciones,* que lo colocan en la línea tradicional de los grandes pensadores políticos y sociales de Hispanoamérica. Eso sí, supo mantener el ánimo sereno y la cabeza fría. Su inteligencia no se enturbió nunca con la pasión política, que es la peor de nuestras pasiones hispanoamericanas. No fue éste uno de sus menores méritos.

La obra nos descubre al hombres en la medida en que el hombre se descubrió en su obra. La plenitud del escritor, en su caso, es la plenitud del hombre: la lealtad del escritor, siempre respetuoso de la inteligencia ajena, se correspondió con la lealtad del hombre. Pero el hombre valía, en muchos sentidos, más que el escritor. Tuvo una conducta limpia, fue generoso en el juicio y su alma tolerante cultivó las simpatías, sin ahondar las diferencias. Nunca llevó la ironía a los extremos del sarcasmo porque poseía, también, una conciencia irónica de sí mismo. No todo fue facilidad en su vida: la tragedia llegó a tocarlo de cerca. Y si vivió para escribir, se vio forzado, alguna vez, a escribir para ganarse la vida. Lo hizo limpiamente, sin prostituir su pluma. No escribió ni con el puñal, ni con el veneno. Creía en el valor de las letras porque creía en el valor moral del hombre que las cultiva. Fue un escritor amorosamente concentrado en su arte, pero tuvo tiempo todavía para hacer mil cosas más: para fundar instituciones; para publicar revistas y periódicos; para traducir y editar los clásicos; para redactar códigos y tratados; para promover empresas de cultura; para defender causas nobles; para ayudar a sus amigos en desgracia, y aun a sus enemigos; para representar a su patria, de modo ejemplar, ante otras patrias americanas; para cultivar la amistad sincera.

Llevó una existencia laboriosa: no conoció el ocio sino para el trabajo. No hubo ni siestas, ni mañanas, en su vida andariega y atareada: sólo un perpetuo hoy, sin tregua, ni pausa. Así lo encontró, esta vez, la muerte. No lo sorprendió porque ya antes le había visto el rostro y lo rondaba de cerca. El mismo nos lo dice con su voz inconfundible:

> Ya no intento eludir su compañía;
> mis pasos sigue, transparente y clara,
> y desde entonces no me desampara
> ni me deja de noche ni de día.

ANÍBAL SÁNCHEZ-REULET
Universidad of California, Los Angeles, California

Vicente Huidobro y el Creacionismo*

Tratando de Vicente Huidobro en su obra de conjunto *La gran literatura iberoamericana* (Buenos Aires, 1945), Arturo Torres Rioseco dice lo siguiente: "Al hablar de la poesía hispanoamericana contemporánea, no puede dejar de nombrarse a Vicente Huidobro (1893), talento poético de tercera clase, pero escritor que, al propio tiempo, ha logrado amplia notoriedad por sus manifiestos literarios (p. 143)." Este juicio que pudiera parecer muy severo merced a la forma esquemática que le ha dado su autor, se confirma plenamente con el libro titulado *Poesía y Prosa* que se presenta como antología general de la obra de Huidobro y que aparece precedido de un ensayo de Antonio de Undurraga (Madrid: Aguilar, 1957). Y es curioso, la confirmación se halla tanto en la parte que corresponde plenamente a Huidobro, como en la que lleva la firma de su exegeta. En aquélla son las obras mismas de Huidobro, escogidas por un fervoroso admirador, las que deponen en el sentido de que nos encontramos en presencia de un debilísimo escritor, muy poco interesante y nada feliz en el logro supremo del artista: hallar comunicación con el lector para contagiar a éste con el soplo del arte. En el ensayo de Undurraga, las notas de censura no escasean, y se nos permitirá ponerlas antes de proseguir, para ir despejando el camino.

En las páginas 172 y siguientes de su ensayo, Undurraga entra a juzgar la prosa de su héroe, y después de elogiar las páginas primerizas de *Pasando y pasando* (1914) y las de *Vientos contrarios* (1926), donde encuentra algunas de "indudable belleza", comienza a pronunciarse en términos muy adversos para las otras. *Cagliostro* (1931) dice ser "una

* *Poesía y prosa de Vicente Huidrobo.* Antología precedida del ensayo "Teoría de Creacionismo", por Antonio de Undurraga, un poema de Gerardo Diego, y "Coreografía", por Juan Gris, Pablo Picaso, Joséph Sinia y Hans Arp. Madrid, Aguilar, 1957.

obra frustrada por falta de hondura psicológica y adecuada acción". De otra novela, *La próxima* (1934), el exegeta dice que "se frustra"; y si bien elogia *Papá o el diario de Alicia Mir* (1934) y *Tres inmensas novelas* (1935), de *Sátiro o el poder de las palabras* (1939) afirma que "se trata de una novela fallida por causas si no idénticas, muy similares a las ya enumeradas al comentar *Cagliostro* y *La Próxima*". Es de justicia anotar que el crítico también ha elogiado, al paso, *Mío Cid Campeador* (1929).

En presencia de esas aseveraciones, se puede preguntar uno a qué viene dedicar tantas páginas a Vicente Huidobro, pues el ensayo prelimi. nar de esta antología ocupa nada menos que ciento ochenta y seis del to. tal de quinientas treinta y seis que se pueden leer en todo el libro. La respuesta es muy sencilla. En buena parte de los fragmentos de su estudio, Undurraga expone, con encomiable prolijidad, los antecedentes que median para atribuir la paternidad del movimiento literario llamado Creacionismo no a otro que a Vicente Huidobro, lo que implica, también, desestimar la pretensión, sostenida por otros autores, de que fuese aquel movimiento posterior al Ultraísmo español, con lo cual, en fin, Huidobro pasaría a ser sólo uno de los tantos epígonos de esta escuela. Para presentar su alegato en forma persuasiva, el crítico ha debido disponer de un amplio material (libros, folletos, números de revistas), publicado tanto en Francia como en España, en Chile como en la Argentina, y al cabo de su empeño queda en claro sin lugar a dudas que fue Huidobro quien lanzó a las letras la moda creacionista, y que los ultraístas españoles fueron posteriores al intento del escritor chileno, y de ser algo serían discípulos de éste. Nos anticipamos a decir que las argumentaciones que hace Undurraga nos parecen muy bien fundadas, y que deferimos en todo a ellas. En lo que no estamos de acuerdo es en la esencia de la cosa, esto es, en que la escuela creacionista haya aportado a las letras americanas de lengua española un descubrimiento o una serie de descubrimientos que merezcan especial atención.

La palabra Creacionismo surge, según diversas informaciones dispersas en el ensayo de Undurraga, de aquellos sitios en que Huidobro manifestó su convencimiento de que el poema no debía cantar cosas preexistentes en la naturaleza, sino crear estas mismas cosas. Esto que suena un poco raro, es afirmado allí con mucha seriedad y debe, por lo tanto, hacérsele el homenaje de la seriedad máxima de que dispone el crítico para moverse entre los hechos del arte. Nadie, ni el propio Huidobro, ha dicho cómo se crea en sustitución del canto; porque lo que se discute no es que el artista cree, sino el que haya de crear necesariamente en lu-

gar de comentar, glosar, referir, relacionar, etc. Para entender mejor el intríngulis, si es posible, vamos a copiar literalmente un pequeño poema, titulado, a mayor abundamiento, "Arte poética", que es, según todos los exégetas de Huidobro, la quintaesencia de su doctrina. Dice así:

1 Que el verso sea como una llave
2 que abra mil puertas.
3 Una hoja cae; algo pasa volando,
4 y el alma del oyente quede temblando.
5 Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra.
6 El adjetivo, cuando no da vida, mata.
7 Estamos en el ciclo de los nervios.
8 El músculo cuelga,
9 como recuerdo, en los museos;
10 mas no por eso tenemos menos fuerza.
11 El vigor verdadero
12 reside en la cabeza.
13 Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
14 Hacedla florecer en el poema.
15 Sólo para vosotros
16 viven todas las cosas bajo el sol.
17 El Poeta es un pequeño Dios.

La primera observación que sugieren estos versos (o como se les desee llamar) es la extrema impericia con que fueron compuestos. Se verá que los que hemos numerado 3 y 4, para facilitar la consulta, están consonando y aunque muestran cierto ritmo, y que fuera de ellos, los demás caen como pueden. Hay cierta asonancia general en e-a (cuelga, fuerza, cabeza, poetas, poema), en la segunda mitad del trozo, pero las líneas son polimétricas y, por lo común, carecen de todo ritmo. Si por distracción se le juzga en calidad de obra de arte, este fragmento podría ser considerado sólo como trabajo de aprendiz nada maduro. Es preciso, pues, juzgarle mejor como programa de trabajo, ya que en él residiría —insistimos— la doctrina creacionista.

El precepto genérico del autor está en el verso 5, y sólo en la primera parte de él, "Inventa mundos nuevos", ya que la segunda, "y cuida tu palabra", bien ha podido verse que dista mucho de ser enseñanza que haya tomado en serio su propio autor.

Yo no tengo empacho alguno en admitir que el poeta, como cual-

quier otro escritor, puede inventar mundos nuevos, pero si llego a aceptarlo es porque muchos poetas, de todos los tiempos, y anteriores desde luego a Huidobro, así lo han hecho. El Creacionismo no es, pues, la primera escuela literaria que registra el fenómeno de creación que, en cierto aspecto de su labor, compete al artista. Más todavía. Si juzgamos el tema más en globo y si consideramos la existencia de todos los fenómenos del mundo en un momento dado de la evolución, y si nos da por registrar, para ese elenco, los actos de creación, podemos afirmar que éste se enriquece sin cesar con las obras que producen los artistas; en concreto, se enriqueció con una pieza nueva el elenco de la novela española cuando, en 1605, Cervantes dio a luz su *Quijote*, y el de la crítica literaria cuando, en 1957, Undurraga publicaba su ensayo sobre Huidobro. Desde este punto de vista, en suma, el Creacionismo nada ha descubierto o, dicho de otra guisa: todos somos creacionistas, como hablamos en prosa sin saberlo.

Pero se dirá que una cosa es crear objetos de arte y otra crear "mundos nuevos", como quería el escritor chileno. Es correcta la inferencia; pero cabe, ante ella, preguntarse qué son esos mundos, es decir, qué requisitos han de reunir para que encuentren cabida en el nuevo universo a que parece asomarnos esta extraña cosmogonía. Para esto no hay respuesta en los libros de Huidobro ni, tampoco, en el ensayo de Undurraga.

Pasemos por ello; aceptemos todo lo que Huidobro quiere. Vamos a ver ahora cuál es el segundo precepto cardinal de su proposición. Los versos 13 y 14 lo dicen así:

> Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
> Hacedla florecer en el poema.

Esto alegóricamente podría entenderse en el sentido de que es ventajoso, para el logro del artista, decir las cosas con tanta fuerza, con tanto vigor, con tal entusiasmo, que parezca que ocurren y no meramente se evocan o se "cantan". Porque a Huidobro, en efecto, lo que le preocupa es que se "cante" la rosa, al parecer porque muchos lo hicieron antes y él no quiere seguir el camino de los que le han precedido. Y ahí para todo: soberbia se llama esta figura. ¿Ha hecho florecer alguna rosa en sus versos el señor Huidobro? Se ha limitado a elogiarla, alabarla, denostarla inclusive, pero nada más. Y entiéndase bien que al hablar de rosa, el autor se refería a toda suerte de fenómenos, y no sólo a los del orden floral. En la antología que sigue del autor en el libro que estamos

comentando, las pruebas abundan. Tomemos al azar algunos ejemplos. En la p. 195, sin ir más lejos, leemos:

Sobre el cañón
un ruiseñor cantaba
yo he perdido mi violín.

No se hace vivir (o florecer) al ruiseñor (o a la rosa), sino que se le hace proferir una sentencia que bien puede entender un poeta como oída en el canto del ruiseñor, sin que nadie tenga motivos para decirle que oyó mal.

Otro ejemplo. En la p. 277 se lee lo siguiente:

La noche baja del cielo como un globo
como un globo lleno de viajeros inauditos.

El autor describe (es decir, canta en la terminología de Huidobro), pero no puede jactarse de haber creado nada. Tal como en el caso anterior, dice lo que cree ver en el cielo, y nadie tiene derecho a reprocharle que vio mal. ¿Dónde hay creación en todo esto? ¿Qué permite hablar de Creacionismo?

En ambos casos nos hemos limitado a reproducir las líneas tal como se dan en el texto, sin añadir puntuación alguna. La supresión de los signos habituales para puntuar es sistemática en Huidobro, y en este caso debe ser respetada. No parece, por lo demás, que de ella quepa desprender doctrina alguna de orden estético, porque hay poetas, y nada menudos, que emplearon siempre signos de puntuación en sus poemas, sin que se haya podido establecer por esto que produjeron sólo mamarrachos.

Finalmente, en el "Arte poética" que hemos copiado más arriba se lee el verso 17, "El Poeta es un pequeño Dios", en el cual los exegetas de Huidobro ven el summum de su empeño. Si lo propio de Dios es crear, el poeta, como pequeño dios, debe también crear. Todos convienen en ello y nosotros también, para seguir en la hipótesis. No se debe el poeta limitar a cantar (o referir o describir) los fenómenos que ofrece el mundo, sino que debe crearlos dentro del recinto de su obra. ¿Cómo se logra esto? Nada se sabe. Huidobro no quería iluminar demasiado la senda, de modo que se limitó a enunciados muy genéricos. Se presume que dejando en la duda a los poetas, éstos deberían buscar por sus solas fuer-

zas los medios adecuados para crear, a imagen y semejanza de Dios. Si esto significa invitar a los poetas a que se esfuercen, para hallar los mejores medios, no cabe duda que el consejo es sagaz. Todas las lecciones de retórica, desde luego, dicen lo mismo. Las reglas y consejos de que se componen los tratados de los retóricos son, como el precepto de Huidobro, igualmente genéricos y deben ser aplicados por cada autor, en la situación dada, conforme el criterio y las fuerzas de cada cual.

Y a propósito, cabe ahora precisamente tocar otro punto. Huidobro, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, habría dicho, según Undurraga, lo siguiente:

> Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo, sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada (pág. 108).

En los ejemplos que hemos visto, debe entenderse que rosa ("Arte poética"), ruiseñor y cielo no son palabras que signifiquen sólo las cosas que esos mismos nombres evocan del inventario del mundo, sino símbolos con los cuales el autor sugiere otras realidades, las que para su uso ha creado. De este modo, debe ser el poema, en su conjunto, el que sugiera esos particulares orbes en que las palabras, desasidas de su significación habitual o vulgar, deben suscitar determinadas emociones. Nada de esto es nuevo en teoría literaria. De todos los poemas que se han escrito en el mundo, a lo largo de la historia, puede aseverarse que, en algún grado, estaban manifestando la existencia de un orbe propio del poeta en que las palabras sugerían cosas que no son las usuales.

La diferencia estriba en que Huidobro dice con énfasis lo mismo que los maestros de retórica de todas las edades, y que al decirlo quiere invitar a sus lectores a que desprecien, como él sin duda despreciaba, a esos maestros. Tal es la diferencia. Huidobro emplea formas agresivas de lenguaje para manifestar lo mismo que otros habrían expresado con mayor llaneza o, si se quiere, humildad. De allí a que se le dipute jefe de escuela o capilla literaria hay bastante distancia.

En otro sitio de su exposición, Undurraga reproduce fragmentos del prefacio de *Horizon carré* (1917) donde hay también algo que podría ser la teoría del Creacionismo. Oigamos a Huidobro:

Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente.

Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.

Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol (pág. 47).

Si tomamos estas palabras en su tenor literal y no las analizamos, seguramente tendremos a Huidobro por un notable innovador en los dominios de la retórica, que es el arte a que corresponden estas expresiones programáticas sobre la literatura, por mucho que ello desagrade a los admiradores de Huidobro; pero de allí a tenerle como poeta eximio hay, todavía, bastante camino que andar. Si, en contrario, examinamos aquellas sentencias y procuramos ver la viabilidad de cada uno de los preceptos implícitos, el resultado es por cierto muy diferente.

No es verdad que Huidrobo, en su propia obra, haya prescindido de lo anecdótico y de lo descriptivo; sus descripciones pueden ser más concisas que lo habitual, pero propenden a diseñar las cosas con las palabres, que es lo propio de toda descripción. Lo anecdótico... Pero si casi todos los poemas de Huidobro que se exhiben en este libro no son otra cosa que anécdotas, algunas elaboradas, otras muy sintéticas y simples, pero siempre anécdotas. En *Poemas árticos*, por ejemplo, en el fragmento "Exprès", que conserva Undurraga para la antología porque sin duda le parece significativo, vemos inmediatamente después del título lo anecdótico:

Una corona yo me haría
de todas las ciudades recorridas

Y enumera a Londres, Madrid, París, Roma, Nápoles y Zurich como aquellas ciudades con las que el autor se haría una corona. Luego dice:

De todos los ríos navegados
yo me haría un collar

Para mencionar en seguida, en estricto paralelo del ejemplo anterior, el Amazonas, el Sena, el Támesis y el Rhin, entre los ríos que él confiesa haber navegado. Esto es anécdota, simple y sin gracia si se quiere, ya que la poesía generalmente no se reduce a enumeraciones de ciudades y de ríos, pero no pasa de ser anécdota. Ocurrió en la existencia individual de Huidobro, y éste creyó conveniente recordarla cuan-

do llega el momento de escribir. Basar una teoría literaria sobre esto y darle en seguida un nombre pomposo y comprometedor, es cuanto cabe de pueril.

En el mismo libro se lee, además, el fragmento titulado "Alerta", que corresponde a la Primera Guerra Mundial y describe (no crea) una situación personal del autor (esto es, anecdótica). Veamos su texto:

Media noche
En el jardín
cada sombra es un arroyo
Aquel ruido que se acerca no es un coche
Sobre el cielo de París
Otto von Zeppelín
Las sirenas cantan
entre las olas negras
y este clarín que llama ahora
no es el clarín de la Victoria
Cien aeroplanos
vuelan en torno de la luna
Apaga tu pipa
Los obuses estallan como rosas maduras.
y las bombas agujerean los días
Canciones cortadas
tiemblan entre las ramas
El viento contorsiona las calles
Cómo apagar la estrella del estanque.

Es fácil imaginar la escena anecdótica que describen estos versos (págs. 213-4). Es de noche, suena la alarma, se ven los aviones volar en el cielo, y de acuerdo con las disposiciones de tiempo de guerra, hay que extinguir todas las luces para no orientar al enemigo. Después de haber descrito todo eso, el autor se pregunta "cómo apagar la estrella del estanque", cuya superficie refleja la luz de la luna en la noche.

¿Hay allí un mundo nuevo? ¿Se crea algo? Lo único que ve cualquier persona de buena voluntad es una anécdota de tiempo de guerra, contada en pocas palabras, en forma muy sintética pero también desabrida, con algunas imágenes implícitas, las cuales disminuyen en gracia y novedad a medida que avanza la lectura; y ve también voluntaria sequedad, anhelo sin disimulo posible de mantenerse al margen de cualquier

emoción. El autor mismo, en lugar de sentirse empapado en la corriente vital de lo que evoca, para poderlo mostrar a sus lectores y para obtener de éstos que se sientan también dominados por la emoción, sofoca toda efusión sentimental y narra con frialdad extrema. Esto, como se comprenderá, es característico del temperamento espiritual de Huidobro y no tiene por qué ser elevado a la categoría de precepto; porque si ocurre que a un hombre emotivo y sentimental le da por ser creacionista, debería extinguir aquellas propensiones nativas de su ser, lo que es, dicho en síntesis, una aberración literaria y humana. La riqueza de la literatura, como de las demás artes, consiste precisamente en mantener abiertas a la naturaleza humana todas sus posibilidades, y no en restringir el repertorio de éstas.

Explicando lo que ve en el arte Huidobro, Undurraga dice:

> "Para Huidobro el acto de la creación poética es un esfuerzo lúcido y potente. Un acto que encierra una desmedida responsabilidad vital (pág. 119)".

Pero si leemos la antología que completa el volumen, poco o nada encontraremos que justifique tan ambiciosas expresiones, como ha podido ir entendiendo el lector al través de los ejemplos transcritos. De la literatura de Huidobro en un todo, después de leídas las páginas que Undurraga separa como las mejores y más representativas, queda una imagen muy diferente. Potencia escasa, y más bien debilidad, es lo que se cosecha como resultado de esta inspección en el libro. Sin salirse de los cauces trillados de la poesía, hay en las letras chilenas muchos autores que sugieren más que Huidobro, y no pocos, además, son más ricos de imaginación, más fértiles en la fantasía, más exquisitos en la selección de las voces (Pedro Antonio González), más melódicos en la combinación de las cláusulas (Julio Vicuña Cifuentes), más artistas en la disposición de las partes. Esa "aura luminosa" a que Huidobro se refería en la cita anterior, generalmente falta en los poemas de éste, los cuales son, por lo común, de muy corto vuelo, de léxico pobre y nada selecto, y carecen totalmente de una finalidad que se haya podido comunicar a los lectores, fuera de que no poseen los más elementales encantos del arte de decir, que en algún grado deben haber preocupado a su autor, como a cualquier artista, ya que éstos, aun cuando por coquetería suelan proclamar lo contrario, escriben para ser leídos y no para que los lectores los menosprecien. En suma, tal como aseveraba Torres Rioseco en el texto que recordamos más arriba, parece que nos encontramos en presencia de un "talento de tercera clase".

Nos guardaríamos mucho de afirmar semejante conclusión si en el libro que estamos comentando hubiésemos encontrado algunos fragmentos en que resplandezca, jubilosa, la perla del verdadero talento. Todas son vulgaridades, pequeñas sentencias sin prosecución, definiciones brevísimas, de aliento corto, inferencias gratuitas; y a veces, ¡oh dolor!, lugares comunes de la lírica de todos los tiempos, en que lo único propio y distintivo de Huidobro, lo inalienable, por decirlo así, es el desmaño de la forma. Veamos un ejemplo antes de terminar. Canta Huidobro —y es una lástima, pero esta vez, como otras, canta, no crea—, a la Torre Eiffel, y para cantarla dice lo que sigue:

> Tu telegrafía sin hilos
> atrae las palabras
> como un rosal a las abejas (pág. 205).

Dentro del inventario de las cosas del mundo, ocurre que la Torre Eiffel es, efectivamente, un puesto de telegrafía inalámbrica, de modo que Huidobro nada ha creado al atribuirle atracción sobre las palabras, ya que esa telegrafía (hoy la llamamos radio) así opera, recibiendo y expeliendo palabras... Pero, en fin, como el autor quiere sugerir algo simpático, risueño, ágil, que alivie el suplicio de leerle, agrega que esas palabras van a la torre porque ésta las atrae "como un rosal a las abejas". Esto, que es por esencia descriptivo, es también la más corriente y trivial de las comparaciones, la menos enérgica, la menos inesperada, la que podría ocurrírsele a un joven rústico cualquiera, que ha nacido contemplando cómo se meten las abejas en la flor para chuparle su jugo. Esto es cantar describiendo y no crear, y cantar no como poeta excelso y escogido, sino como uno de los más modestos y simplotes.

RAÚL SILVA CASTRO

Biblioteca Nacional,
Santiago de Chile.

Manuel de Castro y su última novela

Infunde aliento la continua superación de fronteras dentro del actual campo literario hispanoamericano. Lamentablemente restan aún muchas lagunas que sólo el tiempo y el esfuerzo pueden llenar. Una de las figuras literarias que merece mayor resonancia es la de Manuel de Castro. Oriundo de Rosario (Argentina), donde nació en 1896, se educó en Córdoba, de donde pasó al Seminario Conciliar de Concepción (Chile). De allí, huérfano de padre y madre, se trasladó a Montevideo, ciudad en que se radicó definitivamente. Rasgo característico de su actividad artística es la recreación imaginativa de su problemática existencia. Por lo tanto, los acontecimientos más significativos de su vida surgirán de nuestro tratamiento de sus obras.

Las estancias espirituales (1919) marcó el comienzo de la extensa publicación poética de Manuel de Castro. Producto primerizo es una serie de sonetos en que nuestro autor "apareció como un temperamento literario inclinado hacia las penumbras subjetivas del mundo subliminal, portando un cierto bagaje de lecturas teosóficas".[1] Luego vieron la luz *lámpara* (1941); *Meridión* (1946); *Pregón diciendo de la muerte de Manuel Rodríguez (Manolete)* (1950); *Retorno* (1951); *Hernandarias. Exploración poética en ocho cantos* (1951); *Hernandarias,* segunda edición aumentada; *Hernandarias,* tercera edición; *Hernandarias y la Banda Oriental (Estudio y poema)* (1957); *Pastoral Melancólica y otros poemas* (1954); *Encantamiento. Poesía sobre motivaciones infantiles* (1955); *Festival y transfiguración de Helena (treinta poemas de amor).*

Una revista de los títulos resalta la diversidad temática que caracteriza la poesía de Manuel de Castro. Se muestra diestro en el manejo de

[1] Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay,* Montevideo, 1930, tomo III, p. 295.

múltiples composiciones, que acusan pericia y superación continua. Se aprovecha el autor de formas tanto antiguas como modernas, sobresaliendo en la mayoría de los poemas la nota lírica, la evocación, la imagen concisa y plástica, la actitud meditativa: "En esta parquedad en que me sumo,/sin ruta ni equipaje, envuelto en humo,/carga de ausencia sobre largos rieles";[2] "Alucinante vino de locura,/que apuro, cada noche, lacerado;/insondable tonel, multiplicado,/por tabernas de humo y espesura".[3] Las creaciones rememorativas de su infancia y de sus niños "constituyen dechados de ternura y delicadeza... Algunas composiciones... reflejan pequeñas obras maestras, verdaderos encantamientos, donde el rigor formal no altera la frescura y gracia de las mismas, manteniéndose siempre en un sostenido plano de depuración estética... Muchas de las composiciones del autor de *Encantamiento* han sido musicalizadas por destacados músicos del Uruguay, como Vicente Ascone, Jaime Airaldi, Francisco Rosso y Apolo Ronchi..."[4] La muerte de su hija Isolda le llevó a crear una de sus más exquisitas poesías, cuyas últimas tres estrofas reproducimos a continuación:

Era frágil y era fina,
¿quién por ella cantará?
espejo de luz su frente,
no podemos decir más.

Durmióse el alba en sus ojos,
y nunca más despertó:
demos vueltas y más vueltas,
por la niña que faltó.

Luz del alba... ¡Serafines!
¿Quién por ella danzará?
Luna de oro de su frente,
toda la pena del mar.[5]

En carta del 10 de abril de 1957, dirigida a Alfredo A. Roggiano, explica Manuel de Castro: "En *Hernandarias*, saliendo un tanto de mi subjetividad, quise explorar una zona inédita en la poesía uruguaya, usan-

[2] Manuel de Castro, "Despedida", *Retorno*, Montevideo, 1951, p. 22.
[3] Idem., p. 25.
[4] "Advertencia" del editor, en *Encantamiento*, Montevideo, 1955.
[5] Idem., "Canción por la niña que faltó a la ronda".

do la historia primitiva, como trampolín lírico y sin ninguna didaccia que lo torne fastidioso". La obra "rebasa, por su módulo formal y actitud de espíritu, toda clasificación dentro de los manidos géneros denominados nativista y gauchesco, ya que ninguna de estas modalidades tienen ingerencia con su reciente obra. . . participa más del clima sinfónico, por su esencia eminentemente musical y plástica, que de una poesía a base de simple colorido regional. . . La figura prominente de Hernandarias, como fundador de la ganadería nacional y primer explorador del Uruguay. . ."[6]

En 1955 se estrenó Manuel de Castro en la modalidad del cuento y del relato. *El enigma del ofidio* es una colección de narraciones escuetas que se apoyan en personajes o situaciones fuera de lo común, dentro de un marco somero y realista.

Campean a través de los cuentos la impersonalidad burocrática, la incomprensión que separa a los seres humanos y la pobreza agobiante. "Idilio cimarrón", que forma parte también de la novela *Oficio de Vivir,* es el único relato de ambiente campesino y quizás el mejor logrado por la deliberada sobriedad de recursos estilísticos.

Ha publicado Manuel de Castro tres novelas. *Historia de un pequeño funcionario* (1930) "es una pintura exacta y simple del ambiente de la pequeña burocracia, y de la humildad gris de las almas que en él actúan, con sus virtudes desteñidas, sus estrechas ambiciones, sus tontas vanidades, sus malignidades débiles; y cuya sorda sensibilidad ni siquiera alcanza a percibir en todo su sarcasmo lo trágico que hay dentro de su vida"[7] *El Padre Samuel* (1938), al igual que la obra recién tratada, mereció el elogio caluroso de destacados críticos y artistas, entre ellos Alberto Zum Felde, Luis Alberto Sánchez y Eduardo Barrios.

La novela sitúa a Manuel de Castro en una posición indudablemente destacada dentro de la actual novelística uruguaya. El autor ha preferido seguir un rumbo singular en vez de afiliarse a la tradicional literatura regionalista, gauchesca. Gabriel Cobas, "un niño aún y estaba solo",[8] relata su desafortunada infancia —era hijo de un cura gallego que había colgado los hábitos para casarse y que, al encontrarse en temprana viudez, logra una vez más tomar el oficio sacerdotal. Gabriel nos entera de las peripecias y personalidad de su padre, que a los ojos del

---

[6] Advertencia del editor en *Hernandarias,* Montevideo, 1951.
[7] Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura,* Montevideo, 1941, p. 557.
[8] Manuel de Castro, *El Padre Samuel,* Montevideo, 1951, p. 193.

mundo es su tío, y de su propia soledad y sentimental apego a su padre y al ambiente religioso del seminario en que conviven. Es evidente el carácter autobiográfico de la obra, hecho que Manuel de Castro recalca. El título completo de la novela es *El Padre Samuel (su vida sacra y profana evocada por un llamado su sobrino). Novela picaresca americana.* En una nota que sigue al título se lee: "Esta obra fue escrita bajo la advocación del Presbítero don Manuel de Castro y Cobas, oriundo de Noya y ordenado en Santiago de Compostela el 30 de marzo de 1885: (Titulo Servitii Ecclesiaet indulto apostólico) y fallecido en Montevideo el 2 de junio de 1908. Gustó el vino de la tierra y comió el pan de los ángeles". Sorprende la inmensa proyección del autor en su producción artística.[9] En realidad, su vida tiene rasgos novelescos —Manuel de Castro es evidencia plena del fondo poético de toda obra literaria, sea ésta poema o narración; en sus novelas desmenuza y revive las experiencias formadoras de su personalidad; su poemática las resume, las vierte en

[9] Manuel de Castro, en carta del 14 de diciembre de 1959, me ha aclarado los fascinantes pormenores biográficos de su ascendencia: "Mi futuro padre, el presbítero Manuel de Castro Cobas, fue sacerdote recibido de joven en Santiago de Compostela (España). Para verse libre de la tutela familiar marchó para el Uruguay, donde fue cura del Cordón (Montevideo) y también de Melo (interior de la República del Uruguay) donde fundó un Instituto de Enseñanza al par que ejercía el sacerdocio. Volvió años después a España, radicándose en La Coruña (Galicia), siendo profesor del Colegio Católico de esa ciudad y cura párroco de San Cosme de Oteiros. En veladas familiares, conoció a la que más tarde habría de ser mi madre, Soledad Pardiñas, que era pianista y a la vez pintora. A favor de la hermosa voz de tenor que poseía Manuel de Castro y Cobas y de las virtudes pianísticas de Soledad, se pasaban entonando canciones regionales. Entonces surgió entre ellos un inevitable idilio que terminó en pasión ardorosa. No quedaba otra disyuntiva que abandonar ambos sus respectivas carreras y huir al extranjero. Así lo hicieron —con algún escándalo de la feligresía y familiares— yéndose ambos escapados a París. De esta ciudad se embarcaron para Rosario (Argentina), donde se casaron civilmente, naciendo yo de tal unión. Pero, algunos años después, mi madre enfermó de algún cuidado, trasladándose a Córdoba, donde falleció. Mi padre, agobiado por tal pérdida, pensó en reingresar al sacerdocio y para tal efecto me dejó en Villa Casilda (cerca de Rosario de Santa Fe) al cuidado de un maestro jubilado y con la consigna de que si preguntaba por él, dijese al cabo de un tiempo, que había muerto y sólo tenía en Chile un tío sacerdote que se haría cargo de mí. En efecto, a los tres años me mandó llamar y fui a Chile, donde a pesar del tiempo transcurrido lo reconocí como a mi padre pero vestido de sacerdote. Entonces me llevó a un Seminario de la ciudad de Concepción, no sin antes adoctrinarme: —debes quererme como padre, pero debes decirme tío.

Una vez cumplida mi educación, fue cura párroco y profesor en Victoria (sur de Chile) hasta que, sintiendo las nostalgias de Galicia, resolvió embarcarse para tal región, pero, al llegar a Montevideo, falleció del corazón, quedando yo enteramente huérfano y en la situación que se describe al iniciarse *Oficio de Vivir.*

Esta es la verdad objetiva que en nada se desdice de la descrita en mi novela *El Padre Samuel,* que es una reconstrucción de nuestras vidas".

forma lírica; "Sobre el oficio de vivir, mantuve / decoración de sueños y un romance;/un reversible mundo que retuve,/en la palabra de inefable alcance".[10]

La obra refleja el tono sentimental, bondadoso y tierno que caracteriza a Manuel de Castro. "En cuanto a la calidad picaresca, designada en el subtítulo, cabe algo de duda. El sentimiento con que queda el lector de *El Padre Samuel* es más bien el de haber conocido en el protagonista a una buena persona, intensamente humana y dibujada con sensible línea por un autor hábil e inteligente. Alberto Zum Felde caracteriza la novela como sigue: "Su novela [*El Padre Samuel*] puede colocarse, en cierto modo y hasta cierto punto, dentro del género de la novela picaresca española, por primera vez abordado en nuestros países americanos, y con buen éxito; y no porque campee en su novela ningún "pícaro", sino por el sentido de ironía sabrosa con que la vida parece encarnada".[11] Se podría añadir que la ironía misma cae siempre dentro de los límites del buen gusto, no faltando por eso situaciones resibles que frisan en lo pícaro. El primer intento del autor, sin embargo, parece haber sido crear un personaje de carne y hueso, una persona fuerte y débil a la vez, noble pero impresionable. Y así lo hizo".[12]

En 1959 aparece *Oficio de vivir*, novela que ha recibido una acogida muy favorable. Su desarrollo es bastante sencillo. El personaje principal es nada menos que Gabriel Cobas. El joven resume el relato de sus experiencias desde los comienzos del siglo cuando, a causa de la muerte del padre Samuel, se acoge a la protección de un tío paterno, en Montevideo. Gabriel, recientemente egresado del seminario, en la adolescencia, consciente de su desamparo, se propone seguir las advertencias de su tío Basilio y hacerse "hombre de provecho". Esta será la meta que va a encauzar toda la acción de la obra. La novela abarca un amplio panorama. Una tercera parte se desenvuelve en la campiña uruguaya, primero en el departamento de Soriano, donde Basilio coloca al joven en una pulpería. Allí, Gabriel adquiere un severo aprendizaje: aprende a servir al patrón, sufre la brutalidad del prójimo, se inicia en el incitador mundo del sexo: "me invadía de pronto un sentimiento de soledad y desconcierto, pasado el

---

10 Manuel de Castro, *Retorno*, p. 15.

11 Indudablemente, Alberto Zum Felde no ha tomado en cuenta la famosa novela de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Además, Enrique Anderson Imbert ha esclarecido el aspecto picaresco de varias de las obras del escritor ríoplatense Roberto Payró (*Tres novelas de Payró. Con pícaros en tres miras*, Tucumán, 1942).

12 Margaret M. Ramos, "Manuel de Castro. *El Padre Samuel*", *Revista iberoamericana*, XXII, año 1952, p. 197.

primer momento de novelería infantil. Un mundo virgen se revelaba ante mí, con sus costumbres bárbaras y su lenguaje todavía inaprensible".[13]

Al quedar arruinado el pulpero a causa de un alzamiento del paisanaje, Gabriel es enviado por su tío a una tienda de la ciudad de Minas. Hastiado bien pronto por el exagerado celo comercial del tendero, por su soledad y por una existencia que no le prometía ni la holgura económica ni el calor familiar, se amiga con una pareja española, organizadora de corridas de toros. Hurta varios artículos de la tienda para los "gitanos" y, a pesar de un exitoso principio taurino, que todo el pueblo presencia, es despedido. Se incorpora Gabriel a la cuadrilla, pero la decepción no tarda en llegar. Después de unas peripecias graciosas, al par que vergonzosas para nuestro héroe, éste concluye que no logrará ser el primer torero oriental y, desechando definitivamente la inútil tutela familiar, vuelve a Montevideo para probar fortuna. Con la suma de 27 pesos "afrontaba el porvenir". *(I., p. 127.)*

Una vez en la capital, inicia una larga correría por los caminos de la vida. Se hunde en la metrópoli y cae de inmediato en la clase de los "explotados": es mozo de restaurante, peón de albañil, lavapisos, limpiacoches, etc., etc. Se ve obligado a desistir de conseguir un puesto que rinda la seguridad económica y entra en una bohemia insubsanable, pasando largas temporadas sin trabajo, acuciado por el hambre. Sus aventuras le llevan a Buenos Aires, donde será canillita; de allí los piojos le fuerzan a regresar, como polizón, a Montevideo. Por una breve temporada vaga por varias poblaciones brasileñas. En la capital oriental, entabla amistad con literatos, socialistas, ácratas, teósofos, "cafishios", ladrones, etc. Simpatizante anarquista, su intelecto se nutre del reclamo por la justicia social y se adiestra paulatinamente en el arte de escribir. Cuando comenzaba la Segunda Guerra Mundial, hambriento y exhausto, es aceptado como agregado en un cuartel. Allí, logra la ansiada manutención y la recuperación física. Acaba Gabriel su desalentador relato al inscribirse, a pesar de sus amigos sindicalistas, en un club del partido colorado. Lo ha hecho para poder recibir el destino de "simple auxiliar de la Cárcel Central, con un sueldillo como para ir tirando y con el único aliciente de comer todos los días la ración destinada al cuerpo de guardia. En verdad —según lo vaticinara Basilio, "nunca sería un hombre de provecho". *(I., p. 363.)*

Resalta del esbozo precedente el vasto panorama de la novela. En su

[13] Manuel de Castro, *Oficio de vivir*, Montevideo, 1959, p. 24.

primera parte, el autor se muestra ducho en la temática característica de su patria adoptiva. Surgen el campo uruguayo y sus habitantes objetivamente, sin que Manuel de Castro se proponga exhaltar o denostar. Descuella en su presentación de la vida rural la descripción somera y gráfica, la naturaleza franca y sencilla de los mulatos y de los mestizos, las costumbres regionales y el partidismo político que es móvil de acción, fuente hipnótica de todo el paisanaje. Las andanzas de Gabriel por la capital descubren un pueblo joven, en proceso de gestación, una sociedad embrionaria en la que la industria y el comercio no han logrado aun gran alcance y está en mano de inmigrantes, en especial gallegos e italianos. Éstos aportan su modo de vida, sus ambiciones, su particularidad lingüística y además las ideologías y agitaciones sociales del Viejo Mundo. El autor presenta solamente a personajes de la baja clase media y del proletariado; un sinfín de figuras atractivas se despliega ante nuestros ojos: intelectuales desilusionados, personajes románticos consagrados al hambre y a la reivindicación del trabajador, seres fantasmagóricos obsesionados por la teosofía y el espiritualismo. . .

No ha escrito Manuel de Castro una obra motivada por un afán propagandístico. La impresión que deja la sociedad es deprimente, pero la vitalidad y las variadas actividades y matices psicológicos de los compañeros de Gabriel crean un paisaje entretenido; en él no sobresale el fondo, sino la aventura. El estilo, realista y agudo, entre irónico y burlón, con gradaciones de raigambre picaresca, es ágil conductor; el autor ha forjado una narración fruto de sus experiencias, el lector goza de éstas, porque por lo general están muy bien narradas e interesan por su novedad. De esta manera, Manuel de Castro ha logrado una auténtica obra literaria, no se ha aprovechado de medios expresivos inartísticos para acuciar nuestra emoción; la indignación que surge en el corazón es parte íntegra de nuestra total reacción emotiva ante la lectura de la novela.

Si en *El Padre Samuel* no convencía la aseveración del subtítulo, en *Oficio de vivir* resalta, desde su afectivo título, el carácter picaresco de la obra. Dado que ésta es un acierto, ese matiz le presta una gran singularidad dentro de la actual novelística del continente. Manuel de Castro, sabio conocedor de la literatura española, ha percibido cuán maravillosamente se prestaba la picaresca renacentista a su tema. En *El Padre Samuel,* el niño era demasiado joven para que el autor pudiese desplegar

la forma y el tono picarescos: en su más reciente novela ha creado al Lazarillo del siglo XX.

Pero Gabriel, tanto como el resto de la obra, nunca cae en un amaneramiento arcaizante. Lo que más aporta el sabor picaresco es su desamparo; su necesidad de luchar por el pan contra el mundo indiferente; su ternura y fondo cándido y bondadoso; su desparpajo y ánimo; los recursos ingeniosos con que se defiende; la pícara relajación moral a que se ase para poder sobrevivir; el desarrollo psicológico de su personalidad, que no demuestra complejidades, que se adapta con presteza a los cambios de fortunas. Veamos unos pasajes representativos: "Aquella alusión a mi orfandad me enterneció, pero no pude menos que argüir tímidamente, con lágrimas en los ojos". *(I., p. 10);* "pero si bien me abandonaba, por instantes, a estos pensamientos melancólicos que gravitaban sobre mi orfandad, luego reaccionaba al impulso imperativo de abrirme un camino por mis propios medios". *(I., p. 42);* "al entrar en la burocracia mediante estos arbitrios, ¿acaso no me hacía cómplice, aunque fuese en mínima escala, de tal anomalía? Pero mi suerte estaba echada y corrí el albur de una nueva aventura". *(I., p. 362).*

La prosa de Manuel de Castro es sencilla y transparente. La observación múltiple y de carácter realista; el ocasional vocablo rancio; el episodio que súbitamente destaca detalles que por lo general se evitan en una obra destinada al público y el razonamiento que contradice a la realidad, se unen a la personalidad de Gabriel Cobas y a sus peripecias para formar un tapiz ameno y gracioso, moderno a la vez que pleno de resonancias tradicionales: "Ya verás, Gabrielín, qué bien estarás entre los gauchos. ¡La vida campesina templa el carácter y modela las voluntades! —Esta última frase me la endilgó en tono sentencioso quedando muy satisfecho de su inesperada elocuencia". *(I., p. 11);* "...luego, en tono alegre y naturalísimo, con voz velada por la emoción, balbuceó: '¡Y güeno... si me querés, tumbáme!' " *(I., p. 37);* "De pronto, abrió sus patas traseras, y empezó a mearme, con gran algazara del público, ya que su orín resbalaba a la altura de mi cuello. Aquello era risible y grotesco, reñido con todas las reglas de la tauromaquia". *(I., p. 124.)* Los rótulos que encabezan cada capítulo ayudan admirablemente a crear el marco picaresco de la novela: "De los pasos encaminados para obtener un empleo público y del ingreso de Gabriel al Club Colorado Batllista, a cuyo presidente, un mulatoide ensimismado, con flor roja en el ojal, le componía campanudos discursos, plagados de floripondios y tropos del peor gusto, pero de gran predicamento en la barriada". *(I., p. 360).*

Podría criticársele a Manuel de Castro el ocasional desliz selectivo, la frase a veces poco convincente, algunos capítulos de escaso interés... Su novela representa un gran acierto y se justifica su favorable acogida. *Oficio de vivir* recrea la azarosa vida de su autor. El alto valor artístico de la obra demuestra el extraordinario aprendizaje de Manuel de Castro. Cuando Gabriel Cobas da fin a su relato está aún a inmensa distancia de su creador: "...me sentía atraído por el estudio y la poesía, cuyos secretos recién empezaba a descifrar y deseaba obtener un empleo estable para dedicarme a mi vocación". *(I., p. 359.)*

SAÚL SIBIRSKY

Cornell College,
Mount Vernon, Iowa.

Análisis de un soneto de Darío: hombre y poeta

Cercar al hombre no es tarea fácil. Podemos definirlo, mas no a *este hombre:* al que tenemos delante de nosotros, nuestro prójimo. Lo "imprevisto" —conditio sine qua non est homo— rompe los moldes u hormas preparados de antemano. Lo particular resiste y no quiere quedar prendido en lo general.

Definir al *poeta* ofrece mayores inconvenientes. A veces, imaginamos haberlo cogido en la trampa de un concepto: cárcel racional. Surge nuestro supuesto por creer que hemos aprehendido sus diversas "obras". Terrible engaño. En primer lugar, un poema se niega a la conceptuación: rebasa el continente lógico. En segundo, cada obra tuvo *su* hora, *su* lugar y *su* lengua: no es posible hallarle un común denominador. La suma de las fracciones será, siempre, inexacta, porque no existen fracciones: fue un espejismo de racionalista.

Nuestro *decir* nace al calor de un poemita de Darío, dedicado a don Ramón del Valle Inclán. El vaso poético, que lo contiene, es reducido: un soneto.[1] Los catorce versos abarcan cuatro situaciones.

---

1 *Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,*
cuya sonrisa es la flor de su figura,
parece un viejo dios, altanero y esquivo
que se animase en la frialdad de su escultura.

El cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo
a su lado una vida más intensa y más dura.

Este gran don Ramón del Valle Inclán me inquieta,
y a través del zodíaco de mis versos actuales
se me esfuma en radiosas visiones de poeta,

1.—el hombre: *descripción* [v. 1 a 6],
2.—el contacto con el hombre: *sensación* [v. 7 a 8],
3.—el poeta: *lo huidizo* [v.9 a 12],
4.—la acción pasada y traída al presente: *evocación* [v. 13 a 14].

Recreemos cada una de ellas:

I.—De seguro que Darío tentó diversos procedimientos (en su hablar interior, previo a la creación) para reflejar, en un soneto,[2] a Valle Inclán. Se trata del hombre: del hombre don Ramón. De su mano —mano poética— huía el objeto. Y el poeta halló el recurso: alojarlo en un cuadro. Al igual que un "Caballero de la mano en el pecho", un "San Jerónimo", etc., así nos aparece Valle Inclán. La estructura del primer verso,

Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,

deja un susurro, en su extremo, extralingüístico; nuestros oídos escuchan una especie de

"que aquí veis";

ha sido el único medio: meterlo en un marco, a manera de retrato. El señalador [=*éste*] coloca una distancia —un espacio— entre la imagen pictórica y el que narra. Prendido, así, el objeto, el narrador[3] empezará a darnos señales de un hombre, metido en una *circunstancia:* en el cuadro.

El primer dato está montado en un andamiaje característico:

a) *barbas:* lo que es real,
b) *de chivo:* el macho cabrío, insinuación de lo satánico.

El segundo dato, es resumidor: desde todos los extremos de su figura se acude a un lugar: a la *sonrisa;* por eso, *flor de su figura.* Unica nota de color: sobria, severa.[4]

Como el trazado es débil —insuficiente—, se recurre a la comparación (se mira, con el recuerdo, a otro cuadro o estatua):

---

o se me rompe en un fracaso de cristales.
Yo lo he visto arrancarse del pecho la saeta
que le lanzan los siete pecados capitales.

[2] El hecho de escoger el soneto, como recipiente, ya es significativo.
[3] Él, tan acostumbrado a las grandes extensiones, sin límites.
[4] En la sonrisa intervienen también, los ojos: por eso los cita, más abajo.

Parece un viejo dios, altanero y esquivo,[5]

es decir, astuto [=*viejo*], soberbio [=*altanero*] y que se esconde detrás de algo, de las barbas [=*esquivo*]. Se inicia un movimiento hacia dentro, desde la *frialdad de su escultura:* tiene alma.

Con todo, no lo ha aprehendido. Pues el esquema queda reducido a la fórmula:

"este gran don Ramón... parece un..."

El hombre don Ramón —aun en el cuadro— se escapa, y sólo la comparación, acompañada de descansillos [=*barbas de chivo, cuya sonrisa es*] puede darnos, entre objeto comparado y objeto comparante —ahí, en medio— un posible imaginar.

De pronto —un destello de luz ilumina la escena—, se detiene ante unos datos aparentes: *ojos, llama roja y ramo de olivo.* Se presentan por instantes, como el eruptar de un volcán. No los podemos aislar; forman un todo: es movimiento y no "cosa fijada".[6] La acción es "temporal-intermitente" [=*por instantes fulgura*]; es decir, se dan instantes en que no actúa: descansa [=es, entonces *la escultura fría*]. La misma impresión —como una *amplificatio* cuidadosa de los detalles— se reproduce bajo otra cobertura y con otros designios internos:

da una llama roja tras un ramo de olivo.

El fulgurar de los ojos da una *llama roja* [=pasión: mundo-demonio-carne] que en el descansar se ve encubierta por un *ramo de olivo* [=la paz, el descanso]; pero no es así: la llama roja, la pasión sigue dándose... y casi a punto de incendiar el ramo de olivo. En lo más hondo de lo expresado están: lo "demoniaco" y lo "santo".

Hasta aquí ha podido dar señalamientos de lo que es Valle Inclán. El *hombre éste* ha sido cazado en un cuadro, plásticamente; pero un cuadro reproduce no el hacerse, sino un "estar" en su ahí y en su ahora, ajeno

---

[5] Recuerdo *plástico* de Darío. La figura es, aquí, helénica: recuerda al Dionisos barbado.

[6] Recuerdo de esas estampas muy "comienzo de siglo", que no tienen ojos: están vaciados y detrás se les ponen "unos" que se mueven mediante la acción de la mano. Y, también, una especie de máscara o careta, tras la cual está el hombre de carne y huesos: el rostro de la máscara es rígido, con una sonrisa fija, estereotipada, mas los ojos se mueven.

a otros; es la fijación de un momento: el estado de una serie de *estados* que forjan la vida de un hombre.

2.—Se ha producido un descanso en el narrar y mirar. Ahora, los ojos se dirigen a otro sitio, penetran hasta dentro del poeta y, allá, en lo hondo, se proyecta la figura del cuadro: en el espejo de la conciencia. Y se siente confortado; otros tienen también, lo que él siente: lo "demoníaco" y lo "santo".[7] Y así como ha vaciado la visión pictórica en el recipiente interior de su alma, verbalmente se vacía, también, un vocablo en otro:

sensación que siento...,
vivo... una vida...;[8]

imagen y palabra están cumpliendo la misma faena

3.—Los ojos se han cansado de estar vueltos hacia dentro y regresan a la primera fase: hacia afuera. El esquema de la primera mostración

"este gran don Ramón... parece...,

ha sido alterado y, ahora, se hace

este gran don Ramón del Valle Inclán me inquieta.

Se han sumado la imagen —la figura del cuadro— con la comparación y con la sensación reflexiva, es decir, la mirada interior. Ya no tropezamos el nombre de pila, sino el apellido entero: aquello que no puede confundirlo con otro. Se trata, en este momento, tras la nominación entera, del *poeta.* Urge trasladarlo del lienzo pictórico al lienzo poético: *versos actuales* que, a manera de zona celeste —*zodíaco*—, buscan limitarlo. El intento se *esfuma*,[9] se extiende y propaga, como el carboncillo en el papel, por entre sus *Obras:* por eso, *visiones de poeta.* O, hecho objeto vítreo —la intención busca otro recurso—, cae y se fracciona.

...un fracaso de cristales

que son la manera de cada una de sus *creaciones:* sonoras.

---

[7] Cfr. "Evocación", (v. 68 y 69):
y feliz quien al cielo se levanta [=la salvación, lo santo],
por las gradas de hierro de su infierno [=el pecado, lo demoníaco].

[8] Hay un cierto gusto, en Darío, por los "acusativos internos": "soñar sueños", "ve... visión".

[9] Obs. el "me" intensivo y demarcador, i.e. *a mí que lo hago.*

4.—En este momento, el narrador regresa al escenario vivo del pasado; necesita ir hacia la vida; quiere guardar las distancias entre el cuadro, que está delante, y el recuerdo: lo histórico. Desea, también, darle una total movilidad y que actúe todo el cuerpo, como en los primeros versos actuó todo el rostro para formar la *flor de su sonrisa.* La movilidad atañe a una circunstancia en el tiempo y el narrador busca hacerla duradera:

Yo lo he visto arrancarse del pecho la saeta.[10]

la forma temporal —*lo he visto*— se hace intermitente y está apoyada por un presente durativo de reiteración:

le lanzan los siete pecados capitales.

Junto a viejo dios, altanero y esquivo —nota pagana— *los siete pecados capitales* —lo demoníaco—, en forma de saeta, que don Ramón se arranca del pecho: arrepentimiento, visión católica.

¿Cuántas cosas no ha forzado Darío para cercar al "hombre Valle Inclán" y al "poeta Valle Inclán"? Uno y otro han huido, pero en el huir, en el esfumarse o en el romperse ha quedado un medallón poético: este mágico soneto. Las insinuaciones que de él se nos dan son "visiones de poeta", por ello, poesía hecha carne. En el museo de la Poesía quedará este *retrato* hecho por Darío: más hondo, más vivo, menos muerto que un cuadro pictórico, por el misterio de sus recursos y el aliento de sus palabras.

S. AGUADO-ANDREUT

Universidad de Costa Rica,
San José, Costa Rica.

[10] Obs. que el dato histórico va acompañado de un "yo" insistente y afirmador, algo así como "yo y no otro lo he visto".

El indio y la naturaleza en los cuentos de López Albújar

Los protagonistas de la mayoría de los cuentos de Enrique López Albújar (n. 1872) son los indios de la sierra peruana en su eterno enfrentarse, confrontarse y doblegarse a la Madre Naturaleza. En su perpetua subyugación a las fuerzas de la tradición, a atavismos remotos, y a la brutalidad del blanco. Hablando de su obra el autor nos ha dicho que toda ella tiende a resaltar "lo real y lo trágico, lo bello y lo fuerte a través de nuestro vernaculismo".[1] Más que dar relieve a lo nativo, el cuento alburjiano penetra, profundiza, expone, analiza y sintetiza lo más vernacular que tiene el Perú: el indio.

Se nos ha dicho que los cuentos de López Albújar son cuadros trágicos y pesimistas, en los que se pinta la inhumana explotación del indio y por los que desfilan el horror, la crueldad, el sufrimiento y la degeneración.[2] En el epílogo a la segunda edición de *Cuentos andinos* se interpreta el arte alburjiano como incisivas sátiras sociales y estudios psicopatológicos de la raza aborigen que revelan rasgos de la extraña psicología indígena y de sus manifestaciones en la vida social.[3] Se ha puntualizado, también, el uso que el autor hace de temas basados en las viejas leyendas y tradiciones indígenas y en la esperanza de la futura regeneración y liberación del indio.[4] Por otra parte, su arte ha sido considerado como inter-

---

[1] Enrique López Albújar, "Biobibliografías de autores peruanos contemporáneos: Enrique López Albújar", *Boletín Bibliográfico,* VIII(1938), Núm. 1, pp. 45-47.

[2] Mary Nemtzow, "Acotaciones al costumbrismo peruano", *Revista Iberoamericana,* XV(1949). Núm. 28, pp. 45-52.

[3] Enrique López Albújar, "Juicios de algunos escritores", *Cuentos andinos* (Lima, 1924), p. 273.

[4] Faith F. Frikart, "The Short Stories of Enrique López Albújar and their Milieu", *Hispania* XXVII (1944), pp. 482-488.

pretaciones psicológicas de una población indígena en situación de servidumbre y analfabetismo, en las que el autor trabaja a sus hombres más con la frialdad del científico que con el corazón del artista.[5]

Para nosotros el cuento alburjiano va más allá de considerar al indio como un fenómeno patológico, un enigma psicológico, o un maltratado social. El indio de López Albújar es un ser humano lastimeramente subyugado y dolorosamente infinitesimal frente a la Naturaleza y, al mismo tiempo, de majestuosa estatura e independencia cuando, impulsado por un sentimiento de venganza o de retribución, se lanza a hacer "justicia". El indio en el cuento de López Albújar es un desprendimiento de la Naturaleza, una de sus múltiples manifestaciones; no se pertenece a sí mismo, sino que es una de las partículas componentes del "Eterno Poder". La Naturaleza de la que el indio es una manifestación vital, pero dependiente, es una progenitora poderosa y cruel, triste y bella y, sobre todo, exacta en cuanto al cumplimiento de sus mandatos y leyes. Es madre que engendra, perdona y castiga. Es diosa a la que se venera y respeta. Es juez inexorable que no admite desviación alguna y que exige absoluta conciencia de su eterna superioridad, infinitud y poderío.

El indio del cuento alburjiano está eternamente ligado a la Tierra. Es un hombre cuyo cordón umbilical nunca fue cortado. Por sus venas todavía corre la sangre de la matriz que le dio vida. El latir de su sangre no sólo está en consonancia, sino que depende del latir del corazón de la madre. Su voluntad está irremediablemente atada a la voluntad superior. Su servidumbre es inmanente. Sus acciones, sus emociones, sus impulsos están todos en unísono con el control central. Este indio es cruel porque la crueldad "es una fruición, una sed de goce, una reminiscencia trágica de la selva."[6] Es impasible y frío ante la muerte porque la muerte no es para él más que un cambio de ciclo. Por eso cuando Crispín (en el cuento "El campeón de la muerte") echa a los pies del padre los pedazos de la Faustina descuartizada, el viejo indio sigue mascando su coca con la tranquilidad más asombrosa del mundo, y la única observación que le hace el asesino es indicarle que ya que le ha traído a la hija, debe dejarle algo para las velas del velorio y para atender a los que vengan a acompañarle. Es vengativo porque la Naturaleza es vengativa.

---

[5] Armando Bazán, *Antología del cuento peruano* (Chile, 1942), p. 13. Milieu", *Hispania*, XXVII(1944), pp. 482-488.

[6] Enrique López Albújar, "Como habla la coca", *Nuevos cuentos andinos* (Lima, 1924), p. 40.

El precepto de "ojo por ojo y diente por diente" es una de las leyes básicas de la Tierra. De este modo el indio del cuento "Cachorro de Tigre" prepara con refinada lentitud su venganza y no descansa hasta no consumar el espeluznante asesinato del victimador de su padre. El indio de López Albújar ama y teme, respeta y venera a la Naturaleza, y nunca pierde conciencia de su presencia omniscente. Así Pillco, el viejo indio del cuento "Los tres jircas", refiriéndose a los cerros, comenta con acento de perfecta convicción y reverencia: "son inutilidades que la Naturaleza ha puesto delante del hombre para abatir su orgullo o probar su inteligencia... Son amenaza de hoy, de mañana, de quien sabe cuando."[7]

El indio alburjiano es fatalista porque es un ser predestinado. Está absolutamente convencido de que su rumbo por esta vida ya ha sido marcado y está completamente resignado a lo que para él es una verdad indiscutible e irrevocable. El indio Juan Jorge mata porque como nos dice: "Mi oficio es matar como podría ser el de hacer zapatos, y yo tengo que seguir matando hasta el fin porque ése es mi destino."[8] Para el indio la palabra traición, tal a como la entiende el blanco, no existe. Cuando el indio mata a las espaldas, a su manera de entender, él no hace más que llevar a cabo un acto que ya había sido dispuesto previamente por el "Poder Superior." La resignación, la pasividad, la indiferencia, la sumisión del indio ante la brutalidad, la rapacidad y la inhumana explotación del blanco y del mestizo, no se arraigan en falta de dignidad, de firmeza de ánimo, o en un sentimiento de inferioridad. Sus raíces están en esa creencia en la predestinación, en ese convencimiento de que su destino es irrevocable. El mundo del blanco y el mundo del indio representan dos esferas del pensar completamente diferentes; dos conceptos de la vida y de la función del hombre totalmente diversos. El actuar y el pensar del blanco es, para el indio, incompatible con la filosofía de la vida que le enlaza a la Tierra. De aquí que para el indio la "civilización" y la "libertad" del blanco no tiene sentido. Ser civilizado, al modo del blanco, es ir contra la Naturaleza y exponerse a su furia. Ser libre, al modo del blanco, es ir contra los instintos naturales. Por lo tanto para el indio el ser pobre, ignorante, explotado y perseguido no tiene importancia, mientras se sienta "libre en sus montañas ásperas, en sus despeñaderos horripilantes, en sus pumas desoladas e inclementes: como el ja-

7 ——, "Los tres jircas", *Cuentos andinos* (Lima, 1924), p. 30.
8 ——, "El campeón de la muerte", *Ibid.*, p. 72.

guar, como el zorro, como el venado, como el cóndor, como el llama".[9] En el seno profundo de la Naturaleza su alma es libre porque sólo ahí está en completo equilibrio, en perfecta armonía y reposo, en absoluta identificación con y contemplación de la Tierra que lo engendró.

El indio de López Albújar soporta todas las amarguras, todos los rigores, todas las vejaciones con aparente insensibilidad porque instintivamente tiene la convicción y la satisfacción de sentirse en absoluta comunión con la naturaleza y porque, tal vez, a causa de esta compenetración, lleve en su subconsciencia un indicio del misterio de la vida. Al indio no le importa que se le exploten sus fuerzas, o se le use el cuerpo porque "el dar los hombres su trabajo, su independencia, su libertad y las mujeres su cuerpo equivale a no dar en buena cuenta nada. El favor pasa y se olvida".[10] Para el indio la vida presente es "una triste realidad y tiene la profunda sabiduría de tomarla como es".[11] Su gran madre, la Tierra, lo recogerá en su regazo en buena hora, y entonces se librará de "la atávica ley de una servidumbre milenaria".[12] El indio alburjiano es fundamentalmente panteísta, pero su forma de rendir culto es una mezcla curiosa de paganismo y del ritual del blanco. Así vemos cómo el indio Aurelio (en el cuento "Huayna-Pishtanag") con toda naturalidad, y con igual fe y fervor, implora la protección del Señor del Cielo y de su jirca. En el cuento "La mula del taita Raimún" somos testigos de este amalgamiento de cultos, y de la creencia del indio en fuerzas ocultas, sobrenaturales, que crean en su alma un áspero sentimiento de religiosidad que llega a la adoración fetichista y al temor supersticioso.

En conclusión los cuentos de Enrique López Albújar son cuadros de la vida indígena en la región andina, artísticamente desenvueltos, en los que flota un aliento de epopeya y que tienen un dinamismo formidable. Son relatos desgarradores, hondos y dramáticos, en los que se visualiza la magnitud de la Naturaleza, todo un personaje, y la ínfima pequeñez del indio. Son escritos en los que el hombre nunca pierde conciencia del poder absorbente de la Tierra, que todo lo da y todo se lo traga. En los que el indio carece de la "conciencia de la propia personalidad"[13] porque

---

9 ——, "Cachorro de Tigre", *Ibid.*, p. 196.
10 ——, "Huayna-Pitshtanag", *Nuevos cuentos andinos* (Chile, 1937), p. 37.
11 ——, "Como habla la coca", *Cuentos andinos* (Lima, 1924), p. 267.
12 ——, "Huayna-Pishtanag", *Nuevos cuentos andinos* (Chile, 1937), p. 34.
13 ——, "La soberbia del piojo", *Cuentos andinos* (Lima, 1924), p. 52.

está completamente saturado de una filosofía determinista y de una concepción panteísta que lo liga a la Naturaleza. En los que el indio está imbuído de supersticiones sin cuento que lo unen a atavismos remotos, a tradiciones ancestrales y a costumbres sórdidas. Para concluir se podría decir que el indio alburjiano es un ser en el colmo del pesimismo cósmico.

BETTY RITA GÓMEZ LANCE

University of Illinois,
Urbana, Illinois.

Aclaración a una reseña del Diccionario de la Literatura Latinoamericana - Chile

En el número 48 de la *Revista Iberoamericana* (Julio-diciembre, 1959) hay una reseña de este *Diccionario,* firmada por el señor Homero Castillo. Como esta reseña presenta serios reparos a la obra, reparos con los cuales estoy a menudo de acuerdo, me creo obligado a hacer una aclaración. Dice el señor Castillo: "La ejecución de estos estudios fue realizada por Raúl Silva Castro, Arturo Torres-Rioseco, Luis Merino Reyes y Armando Correia Pacheco" (pág. 370) y agrega: "Además, para este *Diccionario* se ha podido contar con asesores tan competentes como Torres-Rioseco y Silva Castro" (pág. 371), y por fin: "Hay una marcada diferencia entre las colaboraciones de Silva Castro y Torres-Rioseco y las de Merino Reyes y Correia Pacheco" (pág. 372).

La primera cita del señor Castillo indica que yo he sido el "ejecutor" de varios estudios contenidos en el *Diccionario;* la segunda, que yo he servido de asesor de la obra; y la tercera que mis colaboraciones son diferentes a las de Merino Reyes y Correia Pacheco.

Pues bien: el único estudio mío es el que versa sobre Gabriela Mistral. Este trabajo fue solicitado por el Sr. Correia Pacheco y pagado por la Unión Panamericana; yo no he sido en ningún momento asesor de esta obra; asesor es el que aconseja y en este caso yo no he aconsejado a nadie; es posible que "mi colaboración" sea diferente de la de los otros colaboradores, por su brevedad.

Esta aclaración tiene también otro propósito. En algún periódico de Chile un señor Iglesias me critica por haber escrito sobre literatura chilena estando ausente de Chile, me imagino que este señor habrá pen-

sado que yo era uno de los asesores y que como él no aparece en el *Diccionario* la culpa era mía.

Tan ajeno he sido yo a la confección del *Diccionario* que hasta hoy no sé a quién agradecer la ficha a mí dedicada.

ARTURO. TORRES-RÍOSECO

University of California,
Berkeley, California.

DOCUMENTOS

Los *pastiches* huguescos de Gutiérrez Nájera

En el "Homenaje a Manuel Gutiérrez Nájera" de la *Revista Mexicana de Literatura* (nuevo época, No. 2, abril-junio de 1959, pp. 206, 213) me referí extensamente a los *pastiches* de Víctor Hugo forjados por el precursor mexicano del modernismo, y en especial a la oda "En el Campo de Marte" (al prepararse la Exposición Universal), cuyo texto rescaté de *La Voz de España,* 31 de julio de 1879, año I, No. 45, p. 3. Es el primer *pastiche* conocido, ausente todavía de las *Poesías completas,* quizá porque los editores han tomado muy en serio el repudio que Gutiérrez Nájera estampó en *El Partido Liberal,* 1o. de abril de 1888: "Allá en mis mocedades literarias, hice una oda malísima que di como traducción de Víctor Hugo, y todos cayeron en el garlito... ¡No quiero morirme con este cargo de conciencia! Esa oda 'A la Exposición Universal' no es de Víctor Hugo, no puede ser de Víctor Hugo; tampoco es mía, porque yo no la quiero y me parece mucho peor que sus hermanas; son versos baldíos, versos mostrencos que yo regalo a quien los quiera". Ya que acepté condicionalmente el regalo de esa oda, estoy obligado a restituir al público otro *pastiche* huguesco de Gutiérrez Nájera, publicado muy incompletamente en sus *Poesías completas.* Se trata de "Los moscos", publicado por vez primera en *El partido Liberal,* 15 de octubre de 1885, tomo I, No. 195, p. 2, y precedido de la inocente notificación: "Por el correo del cielo recibimos la siguiente composición de Víctor Hugo, que publicamos con orgullo. El estilo elevado y antitético que realzaba los

textos franceses del poeta, lo tienen también sus versos españoles. El lector puede juzgar". Abajo el título: "Víctor Hugo y los moscos" y en seguida el texto: 47 versos (45 endecasílabos y 2 heptasílabos, el cuarto y el 41), la mitad pareados, el resto de rima perfecta y uno suelto, el quinto. De los cuales sólo se conocen los 15 primeros, un poco menos de la tercera parte del *pastiche*.

Resulta un poco difícil imaginar que los lectores contemporáneos de Gutiérrez Nájera tomaran el *pastiche* con credulidad como obra del propio Hugo, no escarmentados con los antecedentes de la oda de 1789. Se necesitaba, ciertamente, ser candoroso para leer en serio eso del "correo del cielo" (la muerte de Hugo, recientemente acaecida, fue duelo general de la prensa hispanoamericana, y la aviación todavía no aparecía) y de "sus versos españoles" (que el hispanismo de Hugo nunca llegó a escribir). Sin embargo, el caso es que el *pastiche* hizo fortuna entre los incautos, según lo refiere una nota anónima de la *Revista Azul,* "Una humorada de El Duque Job", 5 de marzo de 1895, tomo III, Núm. 1, pp. 4-5, poco después de la muerte de El Duque Job: "Hubo una época en que el inolvidable fundador de la *Revista Azul* era dura y acremente atacado por un grupo de gacetilleros... Por esa época a que nos referimos no aparecía verso de Manuel Gutiérrez Nájera que no fuera objeto de violentos ataques... Manuel Gutiérrez Nájera se propuso, sin embargo, armar una *ratonera* a sus críticos... Dicho y hecho: una mañana —esto ocurría el año de 1885— anunciaba *El Partido Liberal,* que entre los recientes canjes habían llegado *los últimos versos de Víctor Hugo...* Y reproducía a continuación el siguiente delicioso *pastiche:* [Aquí "Los moscos"]. Los críticos no husmearon la trampa... y la composición pasó con hiperbólicos elogios de hoja en hoja y corrió por toda la prensa de la República. Hasta que otra mañana, el verdadero autor de 'Los moscos', descubrió el enredo, que sirvió de provechosa lección a sus Aristarcos". (Como se ve, a los diez años de distancia y muerto El Duque Job el suceso tomaba visos de leyenda: la gacetilla preliminar, ya lo hemos visto, no decía nada de "recientes canjes" ni de "últimos versos de Víctor Hugo" sino que se limitaba a dar pistas falsas: "correo del cielo" y "versos españoles").

Dos años después de la publicación inicial de "Los moscos", debió de ser ya de dominio público la identidad de su autor, porque Manuel Puga y Acal en una de sus "Críticas semanarias" de *El Pabellón Nacional,* la dedicada al poema "A Byron", de Salvador Díaz Mirón, 23 de diciembre de 1887, año I, No. 243, pp. 2-3, se refiere, sin alarma, a "el

delicioso *pastiche* titulado 'Los moscos', que publicó Gutiérrez Nájera hace algún tiempo", y a continuación reproduce los primeros 15 versos, los mismos que reprodujo después la *Revista azul* en 1895. *Las Poesías completas,* edición de Francisco González Guerrero (México, Editorial Porrúa, S. A., 1953, 2 vols.; "Colección de Escritores Mexicanos" Nos. 66-67) debieron de utilizar estas fuentes al incluirlos en el tomo II, p. 349, pero no *El Partido Liberal* que originalmente publicó el *pastiche* completo, tal como aquí se trascribe:

VÍCTOR HUGO Y LOS MOSCOS

Hizo Dios al león, al tigre hosco,
y a la hiena voraz: el diablo, al mosco!
Y Arihmán, encarándose blasfemo
con el Creador Supremo,
murmuró estas palabras: "Tu obra admiro!
Tú creaste la garra, la araña horrible,
el encorvado pico, el diente agudo,
el pulpo, mareando en lo invisible,
la hiena: boca. La culebra: nudo.
El rojo tigre, un Hércules de Angola,
el colmillo, el tentáculo, la uña;
ese Bismarck del tiburón, la cola;
y ese 2 de Diciembre, la pezuña!

"Pero tu obra es la maldad infolio,
el elefante es casi un capitolio;
la trompa es una encina que se mueve:
el oso blanco, un Ararath de nieve,
los búfalos, los toros, los chacales
y el mariscal Von Moltke son iguales;
todo eso es rudo, material y tosco,
yo ni garras ni dientes necesito,
tomo una sola gota de infinito,
le infundo mi maldad, y te hago el mosco".

¿Qué es el mosco, en verdad? Es lo invisible,
lo formidable, lo brutal, lo innúmero;
el león tiene la garra, araña horrible!;

pero el mosco le vence, tiene el número!,
en la atmósfera azul se multiplica;
es un átomo de aire que nos pica;
no sabemos si es rojo, negro o verde,
es una idea de Veuillot que muerde.
Le matamos y a poco resucita,
se oculta, porque el mosco es un jesuita,
pero luego zumbando se rebela:
es un microbio prófugo que vuela.
Obsesión! Ananké! Lo interminable
zumbando eternamente en lo insondable!
Ser bebido! ¡oh terror! Ser como fuente
en que el mosco voraz su sed abreva
y sentir que la sangre se nos lleva
y que es nuestro pariente!
¿Qué congoja, qué angustia habrá más honda
para el poeta que sentirse fonda?

No hay moscos en el cielo; el mal impera
en la proscrita humanidad sombría;
no hay moscos más allá, si los hubiera
Júpiter inmortal se rascaría!

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Universidad Nacional Autónoma de México,
Biblioteca Nacional, México.

Variantes en un poema de Rubén Darío

Rubén Darío llegó a Buenos Aires en 1893. En las tertulias del "Ateneo" conoció, probablemente ese mismo año, al poeta Ricardo Jaimes Freyre. Estrecharon una amistad permanente, de la que hay abundantes testimonios en los textos rubendarianos. En 1894 ambos poetas fundaron la *Revista de América,* primer vocero del modernismo argentino. He aquí cómo Rubén Darío recordará este hecho en su *Autobiografía:*

> Fundé una revista literaria en unión de un joven poeta tan leído como exquisito, de origen boliviano, Ricardo Jaimes Freyre, actualmente vecino de Tucumán [...] Con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces, sin olvidar nuestros ancestrales Hitas y Berceos, y demás castizos autores. Fundamos, pues, la *Revista de América,* órgano de nuestra naciente revolución intelectual, y que tuvo, como era de esperarse, vida precaria, por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscripciones y, sobre todo, porque a los pocos números, un administrador italiano, de cuerpo bajito, de redonda cabeza calva y maneras untuosas, se escapó llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger. Y así acabó nuestra entuisasta tentativa. Pero Ricardo se desquitó dando a luz su libro de poesías *Castalia Bárbara,* que fue una de las mejores y más brillantes muestras de nuestros esfuerzos de renovadores. Allí se revelaba un lírico potente, delicado, sabio en técnica y elevado en numen.[1]

Castalia Bárbara se publicó en 1899. Pero Rubén Darío conocía sus poemas desde 1895, ya porque Jaimes Freyre se los mostrara, ya por lecturas parciales en el "Ateneo". Los versos de Luis Berisso que Arturo Capdevila recoge en su *Rubén Darío "Un bardo rei"*[2] hablan del prestigio

[1] *Autobiografía.* Citamos por: *Rubén Darío, Obras Completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1950). Tomo I: *Crítica y Ensayo,* pp. 126-127.

[2] Espasa-Calpe Argentina, S. A. [Colección Austral, 607], 1946, pp. 84-85.

de que gozaba el poeta boliviano en aquel cenáculo. Y el mismo Rubén Darío, en un comentario a los *Bajo-Relieves* de Leopoldo Díaz, publicado en 1895, recuerda cómo fue atraído "por la *Castalia Bárbara,* aquella misma en que se ha abrevado el todavía oculto, pero admirable poeta, Ricardo Jaimes".[3] Sabido es, además, que ese mismo año de 1895, Darío y Jaimes Freyre fueron invitados a ir a la isla Martín García. Jaimes Freyre no fue, pero al despedir a su amigo en el puerto de Buenos Aires le entregó su abrigo, anécdota que no es una mera gentileza circunstancial. Rubén Darío escribió en la isla su "Marcha triunfal", que envió a Jaimes Freyre, el primero en recitarla en Buenos Aires. Se conocen, asimismo, cartas en prosa y versos en español arcaico, en los que se prueba una comunidad espiritual y estética entre ambos poetas.[4]

En 1900 Jaimes Freyre fue a Tucumán, donde realizó una extraordinaria labor docente, en el Colegio Nacional, histórica, en el Archivo de la provincia, y literaria, como fundador y co-director de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907), una de las más importantes del modernismo hispanoamericano.[5] En esta revista, en la que colaboraron firmas del prestigio de Díaz Mirón, Amado Nervo, Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, Pedro Henríquez Ureña, etc., publicó Rubén Darío "La tragedia del toro" cuyo texto, por contener variantes que no se recogen en publicaciones posteriores, nos ha parecido interesante recuperar de aquellas injustamente olvidadas páginas. El poema figura en la sección "Poesías americanas. De Nicaragua", pp. 103-107 del No. 20, año II, tomo IV, mayo 1o. de 1906. Durante todo el año de 1906 Rubén Darío anduvo de viaje corrido: de Europa a Río de Janeiro, de Brasil a Argentina, de Buenos Aires a Mallorca.[6] No extrañe, pues, el cambio de título y de escenario en las dos versiones que conocemos, ni la presencia de la pampa junto a una plaza de toros. El poema fue escrito ese año, y lo mismo pudo ser enviado a Jaimes Freyre desde Nicaragua, como se indica en la revista: "Poesías Americanas. De Nicaragua" (aunque esto alude más bien a la nacionalidad del poeta) o desde Madrid, como se establece al pie y junto a la firma. En 1914 Rubén Darío lo incluyó en su *Canto*

[3] E. K. MAPES, *Escritos inéditos de Rubén Darío* (New York. Columbia Universty. Instituto de las Españas, 1938), p. 81.

[4] ANTONIO CASTILLA P., "Breve historia de dos epístolas. Rubén Darío y Jaimes Freyre". *Revista de las Indias,* Colombia, No. 115, Sept. Oct. 1950, pp. 93-97. Cf. EDELBERTO TORRES, *Rubén Darío,* México: Ediciones Gaudensa, 1958, pp. 130-133.

[5] Véase: EMILIO CARILLA, *La Revista de Letras y Ciencias Sociales, Boletín* de la Universidad Nacional de Tucumán. No. 4, marzo de 1955, pp. 29-33.

[6] En la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", Rubén Darío registra ese itinerario.

a la Argentina y otros poemas (Madrid: Biblioteca Corona, 1914, pp. 148-157). Pero ahora se titula "Gesta del coso" y tiene este cambio significativo: en la versión publicada en Tucumán empieza: *Plaza de toros. Es la tarde,* etc., sin darle una localización geográfica, mientras que en la versión publicada en Madrid esa localización es lo primero que se pone: *América. Un caso. La tarde,* etc. En ambas, no obstante, la pampa aparece acompañada de la idea de libertad, que es el motivo esencial del poema: el yugo, la impotencia son algo "más negro que la muerte". Por último, diremos que la más erudita y fiel edición de las *Poesías completas* de Rubén Darío, la de Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1954, pp. 964-968) reproduce el texto de la edición madrileña antes citada. Damos el texto de la revista de Jaimes Freyre y consignamos, en notas y en itálicas, las variantes de la edición de Madrid.

ALFREDO A. ROGGIANO

State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.

Poesías Americanas

DE NICARAGUA

LA TRAGEDIA DEL TORO[1]

PERSONAJES

El Toro.—El Buey.—La Muchedumbre

Plaza de toros. Es la tarde. El sol brilla radiosamente en un cielo despejado. Alrededor del redondel hay un inmenso número de espectadores. En la arena, después de la muerte de varios bichos, la cuadrilla se prepara para retirarse triunfante. El primer espada, cerca de una huella sangrienta está gallardo y vestido de azul y oro, muleta y espada bajo el brazo. Los banderilleros visten de plata y ocre de Oriente. En las chaquetas de los picadores espejean las lentejuelas al resplandor de la tarde.

[1] En Méndez Plancarte:

GESTA DEL COSO

Dramatis personae:
El toro, el buey, la muchedumbre.

América. Un coso. La tarde. El sol brilla radiosamente en un cielo despejado. En el *anfiteatro* hay un inmenso número de espectadores. En la arena, después de la muerte de varios *toros,* toda la cuadrilla se prepara para retirarse triunfante. El primer *baluario,* cerca de una huella sangrienta, está gallardo, vestido de azul y oro, muelta y espada bajo el brazo. Los banderilleros visten de *amarillo* y plata. En las chaquetas de los picadores espejean las lentejuelas al resplandor de la tarde. En el toril han quedado: un toro, hermoso y bravo, y *un buey de servicio.* Són de clarín.

En el toril han quedado un toro hermoso y bravo, y el buey que sirve para sacar las reses de la plaza.

Son de clarín.

LA MUCHEDUMBRE

¡Otro toro! Otro toro!

EL BUEY

¿Has escuchado?
Prepara empuje, cuernos y pellejo;
ha llegado tu turno, ira salvaje
banderillas y picas que te acosan,
aplausos al verdugo, al fin la muerte,[2]
y arriba, la impasible y solitaria
contemplación del vasto firmamento.
Yo, ridículo y ruin, soy el paciente
esclavo. Soy el humillado eunuco,
Mi testuz sabe resistir, y llevo
sobre los pedregales la carreta,
cuyas ruedas rechinan y en cuya alta
carga de pasto crujidor, a veces
cantan versos los fuertes campesinos.
Mis ojos pensativos, al poeta
dan sospechas de vidas misteriosas
en que reina el enigma. Me complace
meditar. Soy filósofo. Si sufro
el golpe y la punzada, reflexiono
que me concede Dios este derecho:
espantarme las moscas con el rabo.
Y sé que existe el matadero...

EL TORO

¡Pampa!
¡Libertad! ¡Aire y sol! Yo era el robusto
señor de la planicie, donde el aire
mi bramido llevó cual son de un cuerno

[2] En M. P. hay punto.

que soplara un[3] titán de anchos pulmones.
Con el pitón a flor de piel, yo erraba
un tiempo en el gran mar de verdes hojas,
cerca del cual corría el claro arroyo
donde apagué la sed con belfo ardiente.
Luego, fui bello rey de astas agudas;
a mi voz respondían las montañas
y mi estampa magnífica y soberbia
hiciera arder de amor a Pasifae.
Más de una vez el huracán indómito
que hunde los puños desgarrando el roble,
bajo el cálido cielo del estío
sopló al paso su fuego en mis narices.
Después fueron las luchas. Era el puma
que me clavó sus garras en el flanco,
y al que enterré los cuernos en el vientre.
Y tras el día caluroso, el suave
aliento de la noche, el dulce sueño;[4]
sentir el alba, saludar la aurora
que pone en mi testuz rosas y perlas;[5]
ver la cuadriga de Tritón que avanza
rasgando nubes con los cascos de oro,
y alrededor de la carroza lírica,
desaparecer las pálidas estrellas.
Hoy aguardo martirio, escarnio y muerte.[6]

El Buey

¡Pobre declamador! Está a la entrada
de la vida una esfinge sonriente.
El azul es en veces negro. El astro
se oculta, desaparece, muere. El hombre
es aquí el poderoso traicionero.
Para él, temor. Yo he sido en mi llanura
soberbio como tú. Sobre la grama
bramé orgulloso y respiré soberbio.

---

3 M. P. suprime "un".
4 En M. P. hay coma.
5 En M. P. hay dos puntos.
6 En M. P. hay puntos suspensivos.

Hoy vivo mutilado, como, engordo,
la nuca inclino.

EL TORO

Y bien: para ti el fresco
pasto, tranquila vida, agua en el cubo,
esperada vejez... A mí la roja
capa del diestro, reto y burla, el ronco
griterío, la arena donde clavo
la pezuña, el torero que me engaña
ágil y airoso y en mi carne entierra
el arpón de la alegre banderilla,
encarnizado tábano de hierro;
la tempestad en mi pulmón de bruto;
el resoplido que levanta el polvo;
mi sed de muerte en desbordado instinto,
mis músculos de bronce que la sangre
hincha en hirviente plétora de vida;
en mis ojos,[7] dos llamas iracundas,
la onda de rabia *entre mi pecho*[8] loca
que echa su espuma a mi encendida fauce;
el clarín del bizarro torilero
que anima la apretada muchedumbre;
el matador que enterrará hasta el pomo
en mi carne la espada; la cuadriga
de enguirnaldadas mulas que mi cuerpo
arrastrará sangriento y palpitante;
y el vitor y el aplauso a la estocada
que en pleno corazón clava el acero.
¡Oh, nada más amargo! A mí[9] los labios
del arma fría que me da la muerte;
tras el escarnio[10] el crudo sacrificio,
el horrible estertor de la agonía...
en tanto que el azul[11] sagrado, inmenso,

---

7 En M. P. se suprime la coma.
8 En M. P. se reemplaza con "por mis nervios".
9 En M. P.: "A mí."
10 En M. P.: "tras el escarnio,"
11 En M. P.: "en tanto que el azul, sagrado" [sin coma].

continúa sereno y en la altura[12]
el oro del gran sol rueda al poniente
en radiante apoteosis...

LA MUCHEDUMBRE

¡Otro toro!

EL BUEY

¡Calla! ¡Muere! Es tu *triunfo*.[13]

EL TORO

Atroz sentencia!
¡Ayer el aire, el sol; hoy el verdugo!...
¿Qué peor que este martirio?...

EL BUEY

La impotencia.

EL TORO

¿Y qué más negro que la muerte...?

EL BUEY

¡El yugo!

RUBÉN DARÍO

Madrid.

[12] En M. P.: "continúa sereno, y en la altura," [entre comas].
[13] En M. P.: se reemplaza con "tiempo".

RESEÑAS

ROBERT G. MEAD, *Temas hispanoamericanos,* Ediciones de Andrea, Colección Studium, México, 1959.

Los trece estudios que reúne este libro fueron publicados con anterioridad en revistas de los Estados Unidos e Hispanoamérica. Cada uno lleva al pie la referencia a este origen. El título general responde a la intención determinante y el libro tiene unidad. Reseñas, entrevistas, monografías y panoramas de la cultura hispanoamericana o en particular de algunos países, contienen ideas, señalan preferencias y puntualizan ángulos de visión siempre personal y afirmativos.

El primero de estos artículos actualiza, en tono polémico sobrio y responsable, la actitud del autor frente a la España franquista. Los tres capítulos siguientes desenvuelven la suma de una investigación seria en la obra de González Prada. Mead sabe ver en el contorno vital y cultural del polemista y del poeta y elabora una real atmósfera de ideas, que por otra parte sirve al lector como clima general de lo hispanoamericano a lo largo de todo el siglo XIX. Es capaz también de trazar el itinerario de las ideas de Prada a partir de gérmenes personales, balanceándolos con los aportes exteriores; así como logra afinar su mirada para esclarecer la precisa instalación del ideólogo dentro de una amplia órbita de ideas. En este aspecto, el capítulo que titula "González Prada, prosista y pensador", sobrepasa por su densidad, por su orden y estilo, y por la acendrada erudición que maneja, a los siguientes. Las notas sobre el estilo en prosa de González Prada son agudas, precisas y retratan a un crítico sensible. Recordemos algunas de sus palabras. "No es realmente una prosa llana, fluida, espontánea: todo lo contrario. Artística sí, con el arte del orfebre: calculada, trabajada, esculpida, pero de una claridad intencionada, tan artificial como el foco de luz que arroja un proyector cinematográfico" (p.31). Es de lamentar que no sometiera a un mismo y sostenido análisis el espíritu de la poesía en González Prada. Los aspectos formales, en cambio, están estudiados con minuciosidad crítica, con fina intuición de los hallazgos originales, y el ordenamiento de las estructuras es ejemplar, tanto como lo es el de las ideas estéticas de González Prada.

Los capítulos V y VIII reseñan, con abundancia de nombres, el movimiento cultural contemporáneo en México y la Argentina. Mead pone un sincero entusiasmo en la exposición de "El ambiente mexicano literario en 1956". Podría hacerse alguna objeción en cuanto a la escala que, en el juicio de Mead, debe servir para estimar la literatura mexicana. Pensamos que ni ésta ni ninguna otra literatura debe eludir, en ningún momento, la confrontación con las literaturas europeas si quiere llegarse a una justa medición de sus valores. Afortunadamente, tanto la poesía como la prosa americanas han superado muchas veces la sola preocupación del "ethos personal" y resisten la mirada crítica, aun desatendiendo lo que puedan significar como contribución a ese "corpus que posee un inmenso valor interpretativo, a veces alegórico". El cuadro de la literatura argentina sirve como esquema o síntesis de algunas de sus manifestaciones. Creemos que hay error en considerar a la poesía gauchesca como "género indígena" y en la estimación de sus contenidos. Tal vez no sea la que propone Mead la mejor base para el estudio de la literatura argentina del siglo XX. El juicio sobre Jorge Luis Borges atiende muy parcialmente a la modalidad "criolla" que el poeta se impuso. Nos parece un tanto ligera la calificación de "grupo aristocrático, frívolo, de gustos cosmopolitas y francófilo" al llamado, sin atender mayormente al sinnúmero de matices que muestra, grupo de Florida. La omisión de nombres importantes quita algo de su valor a este esquema, que debe mirarse, aun así, como un serio intento de informar panorámicamente sobre la expresión literaria argentina más moderna. Escrito el artículo en 1954, el autor creyó entonces necesario cerrar el capítulo con una consideración, no sabemos si entonces, pero en todo caso ya hoy innecesaria, sobre el momento que cubre la dictadura peronista. Las tres entrevistas que cubren el capítulo IX tienen un valor significativo, por el rigor de la conducción y por lo que en ellas revelan tres escritores de visión orginal y trabajo inteligente: Enrique Anderson Imbert, Manuel Pedro González e Irving A. Leonard. Estas páginas deben sumarse a las mejores logradas por el autor en su labor crítica aquí reunida. Otros trabajos, que muestran un cálido entusiasmo y una clara visión del autor sobre el panamericanismo y otros problemas de Hispanoamérica, se incluyen en los capítulos VI, VII y XII. Experiencia y erudición permiten al doctor Mead dirigir su crítica a la enseñanza del español y de la historia iberoamericana en los Estados Unidos; mostrar contactos curiosos del pensamiento de Jefferson con los movimientos de liberación hispanoamericanos y penetrar, con instrumento bien afinado, en la historiografía de la literatura en América Latina. El último de los capítulos citados certifica la personal visión del autor sobre el "panamericanismo". La pasión del estudioso y la del ardiente defensor de la unidad continental, se concreta en palabras justas.

Es necesario agregar que entre las reseñas críticas aquí publicadas, la del libro *La historia del moderno pensamiento hispanoamericano,* de L. Zea, constituye una verdadera exégesis de su pensamiento y sirve como guía para comprender la acción del positivismo en América. El trabajo dedicado a H. A. Murena incide agudamente sobre el aporte de este ensayista y poeta argentino. Coloca Mead a Murena en una justa ubicación. Otro estudio se suma a éste: el dedicado a *Walt Whitman en Hispanoamérica,* de Fernando Alegría, que a nuestro entender requería una atención más sostenida. El crítico ha podido ver en él "un estudio sólido, sistemáticamente documentado..." (p. 158).

En el balance de estos estudios, consignemos por fin la claridad de estilo en Mead, la franca intención de su juicio, la sensibilidad siempre activa y la dignidad humana que refleja.

GUILLERMO ARA
Universidad de Buenos Aires,
Visitante de Grimmel College, Iowa.

TRIFILO, S. SAMUEL, *La Argentina vista por viajeros ingleses: 1810-1860,* Colección Platania-Ediciones Gure, S. R. L. Buenos Aires, 1959.

Cuando E. Martínez Estrada, en un primer ensayo (1941) sobre Guillermo Enrique Hudson, afirmó que en los viajeros ingleses hay más verdad y belleza que en los poetas gauchescos (juicio que no excluía, en lo descriptivo particularmente, al mismo Hernández), sorprendió, y casi diríamos escandalizó, a los lectores y críticos. Todavía sostuvo Martínez Estrada, y aún amplió, estudiándolos a fondo, esta afirmación, cuando publicó, años después, su *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro.* Jorge Luis Borges compartió con aquél esta posición naturalmente polémica, porque no siempre la objetividad, que suele ser visión fría y desapasionada, es lo que se requiere para integrar una imagen de la realidad que no sea falsa. El autor de este trabajo reclama, también como Martínez Estrada y Borges o Espinosa, el mismo título de veracidad en los viajeros ingleses. Pero Trifilo atenúa su actitud cuando denuncia sagazmente en los viajeros, más de un prejuicio de orden moral, religioso, económico o político, prejuicios que limitan la pretendida objetividad y el valor testimonial de sus páginas. Escribe Trifilo: "...ya que todo lo que veía el viajero estaba subordinado a menudo a sus propias experiencias: sus creencias, emociones y prejuicios" (p. 259).

El prefacio del libro nos da una síntesis de intenciones y un esquema del contenido. Importa mucho tener en cuenta que, como dice el autor, él "se propone presentar un cuadro de la Argentina, no tal como es hoy día, ni necesariamente como era durante los años que van en 1810 a 1860, sino como lo vieron los viajeros ingleses que viajaron por ella durante estos años" (p. 10). A partir de una breve síntesis histórica, en la que se ven bien las diversas razones que impulsaron a los ingleses a llegar al país, hallamos en capítulos sucesivos, ordenados con excelente criterio, una dirección que desde Buenos Aires avanza hacia el interior para ir revelando, en lo ambiental geográfico y humano, el territorio que los ingleses pisaron hasta promediar el siglo XIX. El plan, bien estructurado, se completa con dos capítulos estimativos: uno sobre la significación de los libros de viajeros ingleses, y otro en el cual se exponen juicios valorativos sobre los más importantes. A cada capítulo se ha agregado una escrupulosa bibliografía. A las apuntaciones críticas que se hallan en los últimos capítulos —para el apoyo de la propia opinión— deben sumarse las que el autor, a veces con fino humor irónico, va haciendo a lo largo de todos los capítulos anteriores. Son de un especial interés, porque retratan intelectual y espiritualmente a los viajeros y ayudan en gran me-

dida a componer la visión total en el lector, que es la de los ojos y los oídos, más la del alma y el temperamento personal. Si esta condición limita también, como los prejuicios y las ideas, la supuesta imparcialidad de los observadores, es cierto asimismo que apoyan un modo de aprehender la realidad que eleva la simple inspección curiosa del viajero a un nivel sensiblemente más humano y de contenido estético. Retratan al mismo tiempo la realidad y al hombre que la pinta. Esta veta subjetiva, observable en muchos trozos aquí reunidos —verdadera antología— otorga a los más dotados el título de escritores que pudieron reclamar con derecho. Así es también como revelan que su plano de observación es europeo, o mejor aún, inglés. Ciertas notas sicológicas les son comunes: el humor irónico, la preocupación religiosa, el sentido moral y docente, el desdén de la vida despreocupada y ociosa, el inmediato aquilatamiento de posibilidades económicas, la rápida captación de signos que revelen gracia, inteligencia o cultura. Como consecuencia, se halla el rechazo obstinado del catolicismo en sus manifestaciones rituales y en cuadriculación pedagógica y una manifiesta incapacidad para sentir la vida primitiva en su regusto bárbaro y hermoso. Para que se comprenda la distancia que media, por ejemplo, entre el retrato del gaucho que casi todos ellos dejaron y el que pudo lograrse por la amistad asidua de estos hombres, basta con leer a Hudson y a Cunningham Graham, el primero nacido en el país (1841) y dueño de una larga experiencia en él, y el segundo, un escocés que hizo vida en la Argentina por largos períodos y se consubstanció con el medio físico y humano. Se hallará en éstos un amplio registro de módulos sicológicos que el autor de estas líneas sintetizó en *G. E. Hudson, el paisaje pampeano y su expresión,* y que el inglés de paso por los ranchos, las pulperías o las postas, muchas veces con escaso o nulo conocimiento del idioma, no fue capaz de captar.

Cierto es que la vida de Buenos Aires, en su faz humana, surge como esquematizada y reducida a cuadros de ambiente, en los que resalta —no podía ser de otra manera—, la nota pintoresca, el "color local". No era posible para el viajero "sentir" la conducta del porteño en sus motivaciones más profundas. Nada hay en ellos que apunte a una real caracterización moral en su fondo. En cambio, ciertas normas de conducta social —por otra parte no desdeñables para una determinación típica— no se les escaparon. En la mujer —mucho más que en el hombre explicablemente— mostraron no sólo rasgos físicos. Calcaron también su modo de hablar, de caminar, de decir, de saludar o bailar. Consignemos de paso que desde Sarmiento en adelante toda investigación antropológica en el plano de lo individual o social se ha afirmado en la Argentina sobre las líneas propias de conducta del hombre. Trifilo reúne innumerables testimonios sobre la mujer argentina, en particular sobre la de Buenos Aires. Quizás son estos testimonios los más precisos y de más médula caracterizadora.

Buenos Aires, en su faz edilicia, y esto es válido también para todas las ciudades del interior, fue vista con nitidez y mostrada con extraordinaria minuciosidad. Su río, sus pintorescas formas de embarque y desembarque, las calles de la ciudad, sus plazas, sus iglesias, tiendas, teatros y paseos. Leyéndolos —y viendo las acuarelas y dibujos de Vidal, el más perfecto— se obtiene esa imagen de la ciudad que es la inmediata y a veces contemporánea de la que hallamos en las memorias de los hombres de la generación de 1880. Los tipos porteños, especial-

mente los que se vinculaban al abastecimiento económico de la ciudad, muestran un rostro firmemente acentuado. El señor Trifilo tiene una página —entre muchas otras— que es de vivo interés, en la que glosa las notas que Vidal ha dejado sobre los mendigos y lecheros de Buenos Aires. Lo mismo debe decirse de todo el capítulo: su autor agiliza el denso material manejado y consigue crear una amplia imagen de la ciudad, en la que no falta ni el dato estadístico que afirme en el lector un claro y a la vez curioso entendimiento del extraño mundo que reflejan los viajeros. Otras descripciones, como las que extrae de Mac Cann, sorprenderán al lector por la expresiva minuciosidad con que el autor ha mirado ciertos sectores de Buenos Aires. La específica descripción de la Catedral y la no menos minuciosa de Vidal se integran con otras del mismo Mac Cann, de Devie impregnadas de un franco sentimiento anticatólico. Aunque en otro ámbito, el de Corrientes, recordamos la sardónica acritud de Robertson cuando describe una Semana Santa en aquella ciudad (p. 217, 218). Con razón dice Trifilo: "La mayoría de los viajeros ingleses gustaban de describir a los habitantes de Buenos Aires, como un pueblo a punto de emanciparse de las perversas influencias y la sujeción de los curas" (p. 78).

La vida del interior permitió a los viajeros ampliar más el registro de impresiones. La vida ruda de los caminos, las postas y los ranchos, los halló agrios, intolerantes e irónicos, rara vez de humor alegre, y esto cuando el cielo les proporcionaba, a cambio de los días amargos, una mesa de suculenta comida y limpio mantel. El paisaje llano, monótono exasperó a los más, pero despertó en algunos un fino aunque repetido sentimiento de tierra virgen, "como el primer día de la creación". Así en Darwin, así en Head, así en Mac Cann. El señor Trifilo los sigue en fiel itinerario a través de la pampa y las ciudades. Desentraña miradas que los viajeros retienen de los caminos, los ranchos, las gentes y los pueblos. Los ve detenerse, captar el color de los pastos en las distintas estaciones y registrar cambios de color en los cardos, los árboles y los frutos. Los descubre mirando adentro de las carretas en los viajes interminables y mirando afuera para que describan al hombre, sus vestimentas, sus trabajos, sus actos. Los viajeros asisten a las faenas bárbaras y ven vivir y matar al indio en las tolderías y los malones. Contemplan con repugnancia la adhesión supersticiosa de los hombres a "una imagen charra y reluciente" y el baño en promiscuidad de hombres y mujeres en los ríos junto a las ciudades. Confirman con placer el número y el nombre de las comidas suculentas y hay banquetes cuya descripción a lo Rabelais, de Robertson transcribe Trifilo en la página 216. Robertson es también el hábil retratista, el que deja esas notables imágenes de Peter Cambell o de George Washington Tucherman (219) tan parecidos a algunos de los que Hudson halló en la pampa y en la Banda Oriental. Este mismo capítulo, uno de los más interesantes, tiene la visión que de los ríos, en particular del Paraná, dejó Charles B. Mansfield un estudioso, sensible y de limpio estilo. El capítulo VIII, que ordena los trabajos escritos sobre la Patagonia y Tierra del Fuego, desarrolla entre otras, las notas de Darwin, siempre conciso y claro, con esa veta de incipiente sabio que lo conduciría a la estructura de *El origen de las especies;* veta que el mismo Trifilo nos deja ver. Un capítulo de fascinante interés que nos hace vivir en la vida de hombres y animales del extremo y de las islas. Por último, el capítulo XI, que agrega

el autor a modo de "conclusión", no dice en nuestro juicio todo lo que el arduo trabajo ha logrado decantar como suma de esfuerzo logrado. Pues este libro debe leerse no sólo en vistas de sus posibilidades informativas. Al estudioso de la literatura argentina debe interesarle también porque él nos da una visión ordenada de una realidad geográfica y humana, la nuestra. Esas dos coordenadas, sobre las cuales se inscriben las definiciones de toda cultura, se hallan —y esto lo hace doblemente interesante— trazadas al nivel de la observación europea, lo cual significa que estas páginas deberán llamar la atención de los que buscan la expresión propia y al mismo tiempo —por imperativo estético esencial— la expresión que supere la mera instancia subjetiva, localizada en lugar y tiempo.

GUILLERMO ARA
Universidad de Buenos Aires,
Visitante en Grinnell College, Iowa

CONCHA MELÉNDEZ, *Figuración de Puerto Rico y otros estudios.* Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1958.

Los siete libros anteriores de Concha Meléndez —*Amado Nervo* (1926); *La novela indianista en Hispanoamérica* (1934); *Signos de Iberoamérica* (1936); *Entrada en el Perú* (1935); *Pablo Neruda* (1936); *Asomante, Estudios hispanoamericanos* (1943); y *La Inquietud Sosegada. Poética de Evaristo Ribera Chevrémont* (1956) habían provocado la admiración de la crítica al reconocer en ellos la voz clara y juiciosa de una ensayista de primer orden cuya dedicación al acervo literario de las letras latinoamericanas había dado frutos maduros y eruditos. Desde el principio, como puede constatarse en los títulos indicados, Concha Meléndez ha girado intelectualmente alrededor del tema de las letras del mundo americano, situándose ante el panorama integral de nuestra expresión creadora.

En el libro publicado el año 1958 por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Figuración de Puerto Rico y otros estudios,* aunque se destaca el nombre de la patria de la autora, el contenido de la obra se reparte con amoroso equilibrio entre Puerto Rico y los otros países de la América Española. Consta de once ensayos, unos más breves que otros, sobre escritores y obras puertorriqueñas; y un número igual, once trabajos, dedicados a temas latinoamericanos. Me interesa señalar este aspecto del quehacer crítico de Concha Meléndez, no sólo porque el dato significa que ella abarca en un abrazo unánime la obra creadora de todo el mundo hispanoamericano, sino porque su actitud refleja a la par la conciencia del intelectual puertorriqueño de pertenecer ideológica y espiritualmente al conjunto de las naciones hispanas de América, como es evidente en la época colonial desde el momento culterano de Averra y Santa María hasta el período finisecular con Eugenio María de Hostos, y en el presente con Concha Meléndez, en quien cuaja a perfección esa trayectoria.

Los autores de Puerto Rico estudiados parcialmente en estas páginas, alrededor de alguna obra de cada uno, son: Margot Arce, Lola Rodríguez de Tió, Pedreira,

Ana Roqué de Duprey, Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués, Enrique Laguerre, y Hernández Aquino, además del estudio sobre Alonso Ramírez. Los hispanoamericanos: Henríquez Ureña, Jorge Isaacs, Miguel Ángel Asturias, José Asunción Silva, Sabat Ercasty, González Prada, Alfonso Reyes, Xavier Abril, Gabriela Mistral y José Martí.

Tanto los poetas y prosistas del pasado como los contemporáneos de Concha Meléndez están vistos y explicados con la serena y sabia objetividad del crítico auténtico y la más fina y cordial simpatía. Aporta Concha Meléndez muchas noticias de interés y penetra a la vez, con agudeza y originalidad, los recodos de la intimidad creadora en los autores que ha leído y estudiado. Muchas veces sorprende el tono entusiasta con que la ensayista comenta un pasaje o una idea, dejándose llevar por la corriente ideológica hacia zonas muy personales. En esos momentos brilla con luz propia la imaginación y la belleza de los pensamientos de Concha Meléndez, siempre guiada por un sentido metafísico del amor, la patria y la poesía. En las hermosas páginas sobre "El tema de nuestra expresión"; "Aventuras de Alonso Ramírez"; "Nuevo verdor florece: Homenaje a Lola Rodríguez de Tió"; "El Arte de Jorge Isaacs en *María*"; y "José Asunción Silva; poeta de la sombra", que son, a juicio de la que suscribe, los estudios de más alcance, el estilo se eleva a una altura de emotividad y encanto poético que halaga los sentidos y estremece el alma.

Si Concha Meléndez, en sus primeras obras, adolecía de cierto rebuscamiento culterano en la forma, en *Figuración de Puerto Rico* ha superado esa etapa, y se nos da en perfecto equilibrio clásico la expresión, completamente segura y diáfana en la palabra. Esta obra es una de las mejores de la autora hasta la fecha, y sin duda, una de las mejores de la prosa crítica de las letras hispánicas de este momento.

MARIA TERESA BABÍN
New York University, N. York.

RAÚL SILVA CASTRO, *Antología general de la poesía chilena,* Santiago de Chile, Empresa Editora Zig Zag, 1959.

En los últimos cinco años las editoriales chilenas han tenido la plausible iniciativa de publicar varias antologías en las que el lector puede encontrar lo más representativo del repertorio literario nacional. Entre estas ediciones se destaca la nutrida lista de títulos que ha logrado acumular la Empresa Editora Zig-Zag, al parecer, con el doble propósito de mantener vivo el interés por los valores consagrados (Gabriela Mistral, Pezoa Véliz, Baldomero Lillo, Latorre y otros) y difundir algunos aspectos de la producción de aquellos escritores que se inician en la dura empresa de darse a conocer.

Con fecha reciente Zig-Zag nos ha brindado una interesante *Antología general de la poesía chilena* a cargo del conocido crítico e investigador chileno Raúl Silva Castro. Dura tarea habrá sido para el autor proceder a una selección amplia

y objetiva de los poetas que iban a ser escogidos para figurar en el elenco antológico. Con seguridad los peligros eran muchos y acaso el mayor lo constituiría el temor al eterno descontento que siempre surge en Chile cuando no se incluye en el escrutinio todo lo que los críticos y los escritores desean que sea incorporado a la obra. Para abreviar el número de los ataques y al mismo tiempo suavizar el tono de los reproches que ciertamente brotarán al ser reseñada la antología, Silva Castro ha optado por escoger "muestras nada más que de los autores ya difuntos y que no pueden embarazar el juicio literario con su presencia en el mundo".

Fiel a la pauta que se ha propuesto Silva Castro presenta, siguiendo un orden estrictamente cronológico, alrededor de setenta poetas chilenos, dentro de un período que va desde el año de 1570, fecha del nacimiento de Pedro de Oña, hasta el de 1957, en que falleció Gabriela Mistral. Como parece que el género poético ha proliferado en Chile más de lo que pudiera creerse, Silva Castro se ve precisado a hacer una nueva selección, esta vez entre los "difuntos", y para ello toma la siguiente determinación: "los poetas que aparecen en esta antología son... sólo los que pueden pasar por tales a juicio de un lector del siglo XX, que no se deslumbra con las novedades de última hora, pero que tampoco sigue ciegamente a sus predecesores en el estudio de las letras".

Mucho se lamentará el hecho, acaso injusto, de que a causa del criterio establecido se haya debido eliminar a Pablo Neruda y a Diego Dublé Urrutia, ganador este último, en 1958, del premio nacional de literatura, o a figuras menores por el mérito total de su obra, aunque reputadas por composiciones notables que todos recuerdan en Chile. Sin embargo, creemos que Silva Castro ha procedido con justicia y sobre todo con honradez al mantenerse inflexiblemente fiel a las normas que ha juzgado prudente observar a cualquier precio. Quizás alguien podrá preguntar, empero, con doble intención, ¿y no hay algunos poetas vivos que ya son prácticamente difuntos o agonizan con desesperación?

El período colonial está enfocado desde un ángulo muy digno de ser tenido en cuenta por el lector ya que Silva Castro se ha dejado guiar por la idea de que entre los poetas de esa época hubo algunos "dignos de ser recordados hoy ya que muestran caracteres sicológicos e ideales artísticos sensiblemente parecidos a los que más tarde han dado a conocer los demás poetas chilenos". La valentía del autor de esta antología queda de manifiesto cuando, sin titubear, afirma que contraría la opinión corriente, de la crítica chilena con seguridad, "al dejar fuera a don Alonso de Ercilla, no porque su obra me parezca desdeñable, sino porque toda ella respira los rasgos espirituales propios del europeo y no es americana sino por los temas que canta". Aunque no vacilamos en concordar con la opinión de Silva Castro, habría sido interesante que nos hubiera indicado desde cuándo y cómo la poesía chilena consigue su emancipación de lo europeo. Se nos ocurre que habría sido un poco más ecuánime destacar el hecho de que la relativa liberación espiritual de la herencia europea en Chile tardó bastante en nacer y robustecerse.

Cada uno de los poetas escogidos por Silva Castro queda debidamente presentado por medio de un breve bosquejo biográfico y un conceptuoso sumario de los aspectos más caracterizados de su obra creadora. El excelente florilegio que constituye lo medular de la antología comprende poemas y poesías que, aparte

de su variedad, en la mayoría de los casos, figuran completos. Los fragmentos de obras largas, aunque no faltan, llegan al lector en calidad de trozos cortados por mano experta que en nada les resta el valor ilustrativo que poseen. La ortografía, "unificada toda en conformidad a lo que en la materia enseña la Real Academia Española" y la puntuación "acomodada, en lo que parece lícito, a las costumbres contemporáneas" a fin de eliminar posibles dudas en la interpretación de los textos, son dos trabajos que Silva Castro ha efectuado con acierto y esmero. De igual mérito son las útiles "indicaciones sumarias sobre los estudios que pueden recomendarse para pofundizar en los hombres y en sus creaciones". Son estas notas y apuntes bibliográficos que el autor inserta al finalizar la presentación de cada uno de los poetas seleccionados.

Cabe indicar que el número de versos asignado a cada poeta varía con la importancia literaria que posee. Gracias a esta atinada política, que revela la actitud objetiva de Silva Castro, se le suministra al lector la cantidad de materia que se debe, en proporción a la calidad de la misma. A pesar de que echamos de menos una introducción general a la poesía chilena, tomamos debida nota de la excusa con que se nos adelante el autor al informarnos que ella resultaría desmesuradamente larga para tener cabida en las 433 páginas de la antología o incompleta y superficial si se la redujera al espacio disponible.

Para facilitar el manejo de la obra, quizás hubiera sido recomendable confeccionar un índice alfabético de autores y títulos de selecciones, además de la tabla general de materias que el libro tiene al final.

En general consideramos que esta antología constituye un valioso aporte pedagógico para el estudiante medio y para el lector en general. Para el especialista esta obra será también de gran utilidad pues gracias a ella tendrá a mano los textos principales no sólo desprovistos de errores, sino que contenidos en un tomo que reemplazará a los innumerables libros que a veces hay que coleccionar sin mayor provecho que el de poseer la parte representativa de toda una producción. Alabamos el buen gusto, la imparcialidad y sobre todo la iniciativa de Raúl Silva Castro, quien con su incansable actividad ha puesto a nuestro servicio los vastos conocimientos que posee de las letras chilenas.

No marchamos de acuerdo con el autor de esta antología cuando afirma que se allega al renombre de la Empresa Zig-Zag para que ésta preste a su libro "algo del brillo que le falta por ser mío, no por los poetas que en sus páginas aparecen." Creemos, por el contrario, que ambos, autor y editorial, se han encontrado para realizar una gran empresa y un señalado servicio. No nos cabe la menor duda de que Zig-Zag ha colocado sus medios a la disposición de un talentoso erudito para que, a fin de cuentas, los favorecidos seamos los lectores que ahora contamos con una obra útil, amena y casi insustituible.

HOMERO CASTILLO
Northwestern University, Evanston, Illinois

TEATRO PUERTORRIQUEÑO. San Juan de Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959.

Hace años que un grupo reducido pero eficaz viene luchando por construir un teatro puertorriqueño. Algunos críticos fuera de la isla tenían noticias del creciente éxito de la lucha, pero en general se libraba ésta sin que la crítica extranjera se diera cuenta. Más se ocupaba ésta por la poesía de Palés Matos y algunos más, por las novelas y los cuentos de Enrique Laguerre y los jóvenes que con tan importante aportación han contribuido a las letras de la isla. Las obras de teatro publicadas no alcanzaban mayor difusión en la América continental, y, en general, esta lucha quedaba punto menos que desconocida.

Ultimamente, sin embargo, ha cundido la noticia, y los que nos interesamos por el teatro hemos presenciado el desarrollo progresivo de esta producción en ascenso. Obras como *La carreta,* de René Marqués, han despertado interés en el extranjero, y ahora viene este volumen para demostrar plenamente que la lucha ha dado resultados de importancia. Las cuatro obras incluidas son *Encrucijada,* de Manuel Méndez Ballester, *La hacienda de los cuatro vientos,* de Emilio S. Belaval, *Vejigantes,* de Francisco Arriví, y los *Los soles truncos,* de Marqués, cuatro de los más importantes del teatro puertorriqueño. Fueron representadas en el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño. auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que tan notable labor cultural está desempeñando. Ahora se publican reunidas en este volumen, precedidas de una introducción que nos hace conocer los antecedentes de dicho Festival. En este ensayo se citan algunas palabras de importancia capital, de Enrique Laguerre. "Qué duda cabe: hay un teatro nacional puertorriqueño. Cada obra presenta un aspecto distinto de la vida puertorriqueña: cada obra plantea un caso de conciencia diferente: cada obra es un nudo en la garganta: hay una vida puertorriqueña que busca comprensión". Citamos estas palabras porque la nota más importante de esta colección, la que le confiere unidad, es el motivo básico común: la investigación de la realidad de Puerto Rico.

Cobra forma esta investigación de distinta manera en cada obra. En *Encrucijada,* vemos la lucha de los inmigrados en el barrio latino de New York, tema de raigambre ya en la literatura de la isla y que ha provocado algunos de sus logros más importantes. Se nos presenta desde una perspectiva pesimista, con una técnica naturalista; presenciamos la lucha sorda y desigual que se libra en un pantano de emociones bajas y esperanzas defraudadas. Los personajes decentes se corrompen o se dejan corromper por necesidades económicas o por pura desesperación. La obra nos parece muy lograda y fiel a las intenciones del autor. Aplaudimos el epílogo optimista en el cual parece creer que, andando el tiempo, todo se arreglará, pero tenemos que lamentar, desde el punto de vista dramático, el viraje totalmente inesperado que dicho epílogo imprime a la obra. Se asemeja demasiado al consabido final estilo de Hollywood o a cualquier comedia de Lope: con casar a todo el mundo, ya está. Estamos lejos de condenar el optimismo, pero viene a desbaratar el final de la obra.

La hacienda de los cuatro vientos, de Emilio Belaval, se remonta a la isla de 1830 a 1853, la isla de los comienzos de la pugna por la libertad. Se trata

del conflicto entre dos generaciones: la vieja, que quiere mantener el sistema paternal, autoritario, de la hacienda, y la joven, que pelea tenazmente contra la esclavitud y todo lo que no se conforme con el espíritu de la libertad. Desgraciadamente, Belaval, figura de tanto relieve en la cultura puertorriqueña, ha optado por un diálogo romántico y retórico. El autor de los mordaces *Cuentos para fomentar el turismo* y de la fantasía burlona de *La muerte* no se deja ver en los parlamentos grandilocuentes de ésta su última obra.

Acaso la mejor de estas obras sea *Vejigantes,* de Arriví, donde se plantea el tema de la herencia étnica, tema que en otras obras del mismo autor ha sido plasmado en formas de positiva calidad. Los personajes principales son tres mujeres, tres generaciones de la misma familia: Mamá Toña, condenada a pasar la vida encerrada para que los vecinos no husmeen el secreto; Marta, la hija mulata, que siempre lleva turbante para que no se le vea el pelo crespo, mujer dispuesta a todo con tal de pescar marido rico para su hija; Clarita, la hija, que rompe orgullosa el encierro físico de Mamá Toña y el espiritual de Marta. Arriví ha sabido plasmar esta lucha en un ambiente de diálogo auténtico y pasiones verídicas, empleando elementos folklóricos y populares que convierten un drama de la clase media en obra plenamente nacional. Remata *Vejigantes* en un extraordinario momento en el cual la lucha interna de Marta y los motivos simbólicos del turbante —la negación de la herencia— y la música de bomba —la herencia negada— se funden en una escena de enorme poder. No creemos atrevido afirmar que con esta obra adquiere Arriví un lugar entre los más destacados dramaturgos de Hispanoamérica.

En *Los soles truncos,* de René Marqués, vemos otro aspecto del conflicto entre generaciones, tema que parece preocupar a los cuatro dramaturgos, ya que desempeña un papel importante en las cuatro obras. Aquí se trata del conflicto entre los valores tradicionales y el tiempo que acarrea cambios que, si son necesarios e impostergables, son también fatales. Demuestra la técnica más atrevida de las cuatro, figurando en la corriente que se ha llamado de realismo poético. Marqués emplea el ensueño, la luz, la música, para captar simultáneamente pasado y presente.

Con este volumen demuestra el teatro puertorriqueño que ha entrado de lleno en el teatro de Hispanoamérica.

FRANK DAUSTER
Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

RAÚL LEIVA. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea.* México, Imprenta Universitaria (Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México). 1959.

Durante el siglo XX ha gozado México de un desarrollo que para muchos lo ha convertido en capital de la poesía en lengua española. No obstante, ha habido pocas tentativas serias de estudiar globalmente esta poesía. En general, la crítica

se ha limitado a enfocar la obra de un solo poeta, o, a lo más y no muy frecuente, un solo grupo. Ahora, el crítico y poeta Raúl Leiva nos ofrece esta *Imagen de la poesía mexicana contemporánea,* un nutrido volumen de 29 ensayos que abarcan desde el posmodernismo hasta la generación nacida alrededor de 1922 a 1925. Se divide en siete capítulos, además de introducción y epílogo: "Los posmodernistas" (González Martínez, Alfonso Reyes, López Velarde); "El estridentismo" (Manuel Maples Arce); "Los contemporáneos" (Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen); "Una mística solitaria (Concha Urquiza); "Taller" (Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez, Neftalí Beltrán); "Tierra Nueva" (Alí Chumacero, Jorge González Durán, Manuel Calvillo, José Cárdenas Peña); "La generación última" (Margarita Paz Paredes, Rubén Bonifaz Nuño, Jesús Arellano, Miguel Guardia, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos y Jaime Sabines.) Sin disentir de la selección hecha por el autor, tenemos que preguntar por algunos ausentes: acaso Rafael Solana, ciertamente Miguel N. Lira, o uno de los mejores entre los jóvenes, Marco Antonio Montes de Oca. Posiblemente también ese satírico no suficientemente conocido, Renato Leduc, a quien no parece conocer Leiva al decir de Salvador Novo que "Acaso Novo sea el único poeta de este país en cuya lira de múltiples cuerdas existe una para el humor". (p. 169). El autor previó este reparo: "Se podrá argüir que se notan algunas ausencias o que algunas presencias sobran. Estamos conscientes de ello, mas nos reconforta pensar que ese es destino de todo libro de la índole del presente (p. 354).

Es éste un libro importante, y no sólo por ser casi único. Subraya cabalmente el valor de la poesía contemporánea de México; después de referirse a los valores poéticos de otras naciones, añade "...pero acaso ninguna de ellas cuenta con un conjunto de voces en donde a la exigencia técnica se iguale una jerarquía expresiva, un hondo valor humano, tal como sucede en México". (p. 9). Partiendo de esta afirmación, enjuicia Leiva la labor de cada poeta, enmarcándolo en su grupo y trazando las líneas generales de éste. A veces sus afirmaciones sin indiscutibles, como la importancia de la muerte en la poesía contemporánea de México, o la rectificación del viejo ataque a Villaurrutia: "A Xavier Villaurrutia se le tildó de europeizante, cuando, si lo pudo ser, fue solamente en la periferia; adentro, en lo profundo, en lo trascendente de su mensaje poético latía —invisible pero presente— el ancho mundo indígena, con su nostalgia, con su insatisfacción, con su mexicanísimo contenido de muerte". (p. 17). De ahí que este mexicanismo de Villaurrutia sea la razón por la cual ha sido de tan notoria influencia en muchos poetas posteriores. A veces Leiva ha sabido captar la esencia de toda una vida de creación en una cuantas palabras. Así cuando dice de Ortiz de Montellano, "Durante toda su vida vivirá aguijoneado por hallar las secretas correspondencias entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la imaginación, entre la vida y la muerte". (p. 81).

Desafortunadamente, algunas de las aseveraciones distan mucho de ser indiscutibles. El tono francamente apologético le lleva a veces a escribir una sarta de aprobaciones nada rigurosas. Habríamos preferido que fuera el libro lás análisis y menos grito de júbilo. En su introducción, el autor se anticipó a este comentario

al decir, "Esta obra, entonces, es polémica, parcial, pues en ella sólo tienen cabida nuestras preferencias". (p. 18). Pero ¿no tenemos el derecho de preguntar si tal aseveración es legítima? ¿No podemos esperar que el crítico, todo crítico, se dedique con ahinco, con pasión, con cuidado, a su materia? Aquí no faltan ni ahinco ni pasión, pero el cuidado yace un tanto olvidado. Además, en el epílogo dice Leiva de su libro que "Al mismo tiempo que a los mexicanos, este libro está dirigido a aquellos amantes de la poesía que, tanto en Hispanoamérica como en España, han carecido hasta hoy de una obra que les mostrara con cierta precisión, extensión y objetividad, la madura riqueza de la poesía mexicana actual". (p. 353). Todo lo cual viene a decirnos que Leiva quiso darnos algo más que la serie de preferencias citada arriba.

La falta de rigor a la cual venimos refiriéndonos se manifiesta de varias maneras. Por ejemplo, el autor afirma categóricamente que el verso de Baudelaire, "Plaisirs plus aigus que la glace et le fer", es antecedente del "Una tortura de hielo y una combustión de pira" lopezvelardeano. Igualmente posibles son varias fuentes conceptistas. O cuando dice en una nota que *Práctica de vuelo* de Carlos Pellicer es una colección de sonetos "...religiosos, amorosos y de otros temas..." (p. 107), no tiene razón; el libro es exclusivamente religioso. A Xavier Villaurrutia, acaso el que más hábilmente ha manejado el verso en lo que va de siglo en México, se le tilda de "...esclavo del ritmo...", y sigue repitiendo que los famosos "juegos" de ecos de Villaurrutia son nada más ecos, sin darse cuenta de que desempeñan una función vital dentro del poema. A veces nos sorprenden omisiones mayores: al hablar de Elías Nandino, no hace caso de la producción posterior a 1938, salvo *Nocturna suma,* cuando son los libros posteriores a esa época los más importantes. (De paso, es Nandino el único a quien trata el autor con saña. Confiesa a regañadientes que posee cierto valor, mientras que a todos los demás, inclusive algunos que distan mucho de tener las capacidades demostradas por Nandino, les brinda toda clase de elogios.) Otra ausencia es la de "Elegía", tal vez el mejor poema de Novo, que apenas se menciona.

A veces esta falta de rigor se debe a que Leiva se deja llevar por el entusiasmo. Así cuando su afán de encontrar valores le conduce a atribuir a Rubén Bonifaz Nuño una serie de novedades técnicas que no nos parecen tan nuevas ni sorprendentes. Muchas veces la crítica degenera en clisé: hay mucho hablar de endecasílabos burilados, y elogia a los distintos autores en términos que no distinguen ningún rasgo personal del poeta. Decir, por ejemplo, que Owen era "Alquimista de la poesía..." que "...transformaba el plomo cotidiano en lingotes de oro..." es no comunicarnos nada acerca del positivo valor de Owen. Ni creemos que la poesía de Jaime Sabines posea "...tensión igual, una temperatura coordinada..." Al contrario; la falta de disciplina, cierto no-conformismo, son los elementos que le otorgan valor a la poesía de Sabines.

Pero la falta de rigor va más allá del clisé. Al hablar de los poetas de "Taller", dice Leiva lo siguiente: "Para estos poetas la poesía ya no es sólo entusiasmo, embriaguez, inspiración: a esas virtudes comenzaron a oponer la reflexión, la disciplina, el rigor; ya la poesía no fue más un producto 'para los aficionados al delirio' (según la filosa frase de Baudelaire), sino el resultado consciente y lúcido de un trabajo en el que han de intervenir las fuerzas más puras y profundas de la

inteligencia creadora del hombre". (p. 13). Como la generación anterior a la de "Taller" fueron los "Contemporáneos", de los cuales acaba de hablar en el párrafo anterior al citado, resulta claro que está diciendo Leiva que eran los "Contemporáneos" los entusiastas, los embriagados, los inspirados, y que los miembros de "Taller" introdujeron el rigor y la disciplina. Pero como el mismo Leiva dice más tarde, "No, los "Contemporáneos" —como sus inmediatos y responsables antecesores— hacen de la labor literaria un trabajo, un oficio al que hay que entregarse con todas las fuerzas de la inteligencia. Todos ellos son hombres que hablan varias lenguas, o, al menos, las traducen. Se ponen en contacto con la cultura europea y americana; más que en la inspiración creen en la dilucidación, en el análisis, en el rigor". (p. 77). Huelga decir que la definición de la página 13 nos parece radicalmente equivocada.

Queda por aclarar que Leiva es crítico de consigna y a veces el entusiasmo político le lleva a terreno peligroso en cuanto a la crítica. No puede perdonarles a los "Contemporáneos" cierta pretendida falta de conciencia social. "Mas los "Contemporáneos" también tienen su lado flaco, discutible: su falta de preocupación de orden social, su desgano o total inhabilidad para ligarse a su pueblo y tratar de iluminar desde los planos fundamentales de la poesía el destino de la colectividad. Sólo dos nombres pueden salvarse de esta generalización: Carlos Pellicer y Salvador Novo". (p. 78). Ahora bien, como reconoce el mismo crítico en su ensayo sobre Torres Bodet, debe éste figurar entre los que más hondamente han sentido su participación en la comunidad humana. Pero lo serio aquí no es la falta de un nombre, o de dos, o de tres, sino que el crítico aplica a la poesía de determinado grupo un criterio que nada tiene que ver con su poesía. El mismo Leiva reconoce las limitaciones de la actitud que se ha impuesto al decir de Pellices que ". . .su lirismo escapa a cualquier limitada consigna. . ." (p. 103).

Y esta actitud se extiende a otros poetas: la preferencia de Leiva por la poesía temprana de Octavio Paz radica más en razones políticas que en cualquier cambio de orientación técnica. Resulta que los de "Taller" eran pequeño-burgueses y que los de "Tierra Nueva" tienen la limitación de no haber ". . .sabido hacer de su poesía la expresión de una voz colectiva". (p. 259). Puede que tenga razón Leiva en lo primero, pero no vemos que venga al caso, y en cuanto a lo segundo, pedirle a un poeta de la categoría de Alí Chumacero que transforme radicalmente su obra para fines políticos es pedirle peras al olmo, o peor. Al hablar de la última generación, deja Leiva bien clara su posición: "La poesía de estos poetas (principalmente la de Bonifaz Nuño, Guardia, Arellano y Rosario Castellanos) constituye una protesta contra la soledad, contra el *laisse-faire* individualista, es decir liberal, que nutrió la poesía de casi todos los poetas anteriores estudiados en este libro. Estos poetas últimos manejan en su poesía temas de actualidad palpitante (la solidaridad humana, la paz, el problema indígena, los temas de la lucha de clases, la justicia, la libertad, etc.), escapándose, así, a la delimitación casi estrictamente amorosa de la mayoría de los poetas que les precedieron en este azaroso siglo XX. Todos estos poetas ya expresan en su lirismo el conflicto del mestizaje, la batalla ideológica de nuestro tiempo, pues toman su lugar al lado de las fuerzas revolucionarias, colectivas, las que vienen condicionando cada vez más notoriamente a nuestro tiempo. Antes que estáticos contempladores de la realidad,

estos poetas parecen tomar partido al lado del pueblo, engrosando con su voz poética las fuerzas del socialismo que pugnan en la actualidad por crear un arte colectivo, de profunda intención social, el cual al arrasar y echar a pique todas las torres de marfil del artepurismo, sea cimiento de una nueva era de auténtico humanismo. Contra lo cifrado y crítico que fue una de las preocupaciones de la generación anterior, estos poetas oponen una limpia serenidad expresiva que es capaz de trasmitir su mensaje a todas las capas de la población". (p. 291). Creemos que en este párrafo Leiva se deja arrastrar por pasiones que nada tienen que ver con la poesía. Cada ser humano tiene, no el derecho, sino el positivo deber de obrar, de vivir, según le dicta el corazón. Pero este párrafo contiene una serie de afirmaciones extremadamente dudosas: si Leiva quiere desterrar de la poesía la soledad y el amor, va a quedar muy poca poesía en el caudal acumulado a través de los siglos. Ni creemos que esta "...delimitación casi estrictamente amorosa..." sea cierta. En absoluto, desde González Martínez hasta Owen no hay en este libro ni un solo poeta a quien se le pudiera motejar poeta amoroso sin faltar a la verdad. Ni sabemos a quiénes se refiere al hablar de "...estáticos contempladores de la realidad..." Ni estamos dispuestos a aceptar la aseveración rotunda de que los anteriores son unos crípticos, mientras que los últimos tienen todos "...una limpia serenidad expresiva...".

Es de lamentar que un crítico de los quilates de Raúl Leiva se haya dedicado a escribir un libro que nos parece valioso pero apresurado, en vez de hacer el libro mesurado, fundamental, del cual es capaz, y que tanta falta nos hace.

FRANK DAUSTER
Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

MARÍA TERESA BABÍN. *Panorama de la cultura puertorriqueña.* New York, Las Américas Publishing Company, 1958.

Ejemplo de mujer inteligente y trabajadora, María Teresa Babín lleva varios años enseñando en New York University, y publicando sus libros, como *Introducción a la cultura hispánica* (1949) *El mundo poético de García Lorca* (1954), *García Lorca. Vida y obra* (1955) y *Fantasía boricua. Estampas de mi tierra* (1956, 1957). Ahora, lo que en sus *Estampas* aparecía en tono lírico; el Puerto Rico de sus recuerdos, lo encontramos aquí en el *Panorama,* que no es sólo, claro está, recuerdo, sino estudio e investigación. La obra esmeradamente impresa, lleva una serie muy bien escogida de ilustraciones, casi todas en fotografía; un apéndice en el que aparece un índice de trabajos consultados sobre la cultura de Puerto Rico; una bibliografía selecta, y un índice de nombres —ese índice onomástico tan útil siempre, y que con tanta facilidad olvidan los tratadistas.

Andrés Iduarte, en el prólogo tan de su pluma y su corazón, dice alguna cosa que me conviene destacar en esta nota. Veamos: "Está escrito, letra por letra, con amor y fe en Puerto Rico y con la delectación que los buenos borincanos po-

nen al hablar de sus gentes y sus cosas, pero, también, tras constante y larga investigación, y con orden y método que afortunadamente no llegan al pecado académico de hacerlo tieso y plúmbeo. Para todo puertorriqueño será obra esencial, en donde se ilustrará y se solazará con la historia, la geografía, el carácter, las artes y las letras, las costumbres de su patria; y no menos para los lectores de fuera que conocerán mejor y admirarán, gracias a este *Panorama,* a la pequeña nación, sensitiva y ardorosa, caso singular de apego a sus añosas raíces culturales a través de un camino histórico duro y pedregoso". Y son estas palabras introducción suficiente a su lectura. Tal vez con ellas podría terminarse el comentario, si no quisiera yo poner de relieve alguna de sus virtudes, como, por ejemplo, la admirable organización que María Teresa Babín ha dado a su libro, dividido en cuatro grandes partes y titulada cada una de ellas, respectivamente: La tierra y el hombre; La vida y el arte; La expresión literaria; y Rumbos futuros. Quiere esto decir que la autora no se ha dejado conquistar por la cronología —y cuidado que el que estas líneas escribe es un apasionado de la diosa del tiempo—, sino que ha debido darle interés y variedad tratando los varios aspectos de la historia y la vida nacional según su condición propia y dentro de los tres grandes apartados de Hstoria y geografía, arte y literatura. Otra de las virtudes del libro es la cita, siempre oportuna, de textos antiguos y modernos, de historia o de literatura, muchas veces de poesía, y que le sirven a la Dra. Babín para ilustrar sus propias opiniones y para dar movilidad y gracia a las páginas que pudieron haber sido, y por fortuna no son, pesadas o demasiado serias.

Yo confieso que me he leído este *Panorama* con el gusto y el interés con que se lee un texto vivo. Y creo también que el mismo, junto con la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Francisco Manrique Cabrera, son los dos libros esenciales e imprescindibles para el conocimiento de Puerto Rico.

EUGENIO FLORIT
Barnard College, New York

JOSÉ ALCINA FRANCH. *Floresta literaria de la América indígena.* [Antología de la literatura de los pueblos indígenas de América]. Madrid, Aguilar: 1957.

Hay en la antropología histórica de América gran número de pueblos indígenas, cada uno con su idioma distinto y sus propios mitos y leyendas. Generalmente se han considerado estas leyendas desde el punto de vista etnológico, como expresiones de tradiciones locales o como cuentos puramente folklóricos. Sin embargo, ya en el siglo XIX algunos estudiosos —por ejemplo, Brasseur de Bourbourg en Francia y D. G. Brinton en los Estados Unidos— llamaron la atención sobre los valores literarios de esta materia, valores que ahora en el siglo XX no se pueden negar. Es interesante notar que lo que pasó en el campo literario también pasó en el campo de la historia del arte, en donde unos pocos aficionados, hace un siglo, "descubrieron" lo que todo el mundo hoy conoce, es decir el gran arte indígena de las civilizaciones americanas.

La obra de Alcina Franch es una antología de mitos, poemas, cuentos y otras formas literarias sacados de gran número de fuentes en muchos idiomas. Todos se publican aquí traducidos al español. Se incluyen selecciones de las obras que se pueden llamar "clásicos" de México y Guatemala, tales como el *Popol Vuh*, los *Libros de Chilam Balam*, y los *Anales de los Cakchiqueles*. Se incluyen también cuentos y selecciones menores de otras partes de América: de los indios Creek ("El origen del tabaco"), de los indios Nez-Percé ("El muchacho de Oriente"), de los indios Araucanos ("Kalahuala, la reina de las perlas"), etc. Vale decir que las más famosas y representativas muestras de la literatura indígena se hallan en esta antología, que tiene, por tanto, gran utilidad y valor bibliográfico.

"Primitivo", dice Alcina Franch, es una palabra cargada de significación. En su mejor sentido, no quiere decir "sencillo". Verdad que la literatura llamada "primitiva" de América no se escribió, por lo menos hasta que fue recogida por los etnológicos. Fue una pura literatura oral, una "literatura" sin "letras". Pero los pueblos sin escritura pueden ser creadores de formas literarias muy desarrolladas. No siempre la literatura debe ser necesariamente escrita; también puede existir y se puede transmitir por vías orales. Aun en la civilización europea hay cantidad de proverbios y leyendas orales, y de ninguna manera primitivos. Para los pueblos sin escritura, es la literatura oral un tipo de expresión de gran importancia, en la cual la religión, el mito, la historia y la ciencia se confunden. "De la íntima colaboración entre las ideas religiosas, el ritual y la mitología, con la innata tendencia del hombre a crear belleza y a expresar sus sentimientos —individuales o colectivos— nace, pues, la literatura".

Las selecciones publicadas aquí muestran claramente esta colaboración. Gran parte de los cuentos tratan de orígenes: la creación del hombre, del fuego, del maíz; los hechos de los dioses antiguos; el itinerario de las tribus. Son los cuentos que tratan de los orígenes y de la historia antigua, en efecto, explicaciones de la realidad, explicaciones de las cosas más importantes de la vida del pueblo. Al mismo tiempo hay mitos que aún a los pueblos europeos no parecen extraños, tal como las narraciones del diluvio y de los dioses creadores.

Aunque faltan en el idioma Náhuatl obras "clásicas" como el *Popol Vuh* y los *Anales de los Cakchiqueles*, es la literatura Náhuatl tal vez la más abundante Contiene poemas maravillosos de flores ("Brotan las flores", "No acabarán mis flores") y a la vez cánticos guerreros de gran espíritu militar. A veces se hallan los dos temas en el mismo poema. Tiene la literatura Náhuatl todos los sentimientos del indio histórico de México, y llama la atención que el indio expresó en sus poemas de la época de Netzahualcóyotl (siglo XV) actitudes que después expresó históricamente en la conquista y la colonia.

Debe notarse que todas las piezas se identifican por citas que indican las fuentes originales, y que hay una lista bibliográfica de textos y estudios modernos.

CHARLES GIBSON
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.

ALBERTO M. SALAS: *Tres cronistas de Indias. Pedro Mártir de Anglería. Gonzalo Fernández de Oviedo. Fray Bartolomé de las Casas.* Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1959.

Los tres cronistas estudiados por el historiador argentino Alberto M. Salas —Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Bartolomé de Las Casas— se ocuparon de la historia americana desde el descubrimiento por Colón hasta sus propios tiempos, cuarenta, cincuenta y sesenta años más tarde. Los tres se enfrentaron con los mismos acontecimientos, la misma geografía, la misma realidad de América. Los tres vivieron durante la primera mitad del siglo XVI. Pero a pesar de su contemporaneidad y de sus preocupaciones comunes, los temas que trataron manifiestan grandes diversidades. Difirieron en cuanto a sus conceptos del asunto, sus conocimientos del hombre americano, sus ideas sobre la historia. La obra de Salas es, por consiguiente, una obra de crítica comparativa, escrita precisamente para mostrar las semejanzas y las diferencias entre tres figuras contemporáneas. Salas ha hecho un trabajo cuidadoso e inteligente, lleno de juicios agudos.

La crónica de Mártir, intitulada *Décadas del Nuevo Mundo,* se publicó completa en 1530. En una época humanista, escribió Mártir en latín, con muchas citas de la mitología clásica y siempre con gran curiosidad acerca de las cosas americanas. Esta curiosidad casi insaciable es la característica más distintiva de la obra de Mártir, y el calificativo de humanista, que emplean casi todos los que tratan de él, depende, según Salas, principalmente de su actitud frente a la novedad de América. Las Casas también escribió unas obras en latín, pero en una manera más apasionada y sin el humanismo intelectual de Mártir. Lo que conmovió a Mártir fue precisamente el paisaje exótico del Nuevo Mundo. Como "espectador culto", no trató de las violencias de la historia humana. "Lo diré en pocas palabras", escribió acerca de las expediciones ordenadas por Pedrarias Dávila, "porque todo esto es horrible y agradable nada". Nunca vio la tierra americana. Faltó para él la experiencia directa del mundo nuevo, así como la experiencia directa del mundo clásico.

La *Historia general* de Oviedo es otra cosa. Refleja el imperialismo español en su época más ambiciosa. Escribió Oviedo la historia de los hechos de los españoles con una minuciosidad extraordinaria. Después de unos años pasados en la corte de España, llegó a las Indias en 1514 como Veedor de las fundaciones. Con algunas interrupciones, residió en América desde 1514 hasta 1556, y acopió gran cantidad de notas y papeles históricos. Su concepto de la historia fue profesional y casi científico. Describió minuciosamente todos los acontecimientos importantes de su tema. Incluyó versiones distintas sobre un mismo hecho, sin la simplificación y selección de la historia literaria o de la historia clásica. Casi siempre anotó escrupulosamente los nombres de las personas —las "fuentes"—, o sea, quienes le habían proporcionado datos sobre expediciones, sobre conquistas, sobre todos los sucesos no vistos por él mismo. Sus actitudes frente a los grandes problemas de la historia de América pueden llamarse patrióticas: glorificó la conquista y a los conquistadores y despreció a los indios justamente conquistados.

Las Casas, a quien dedica Salas la mitad de su atención, fue el conocido

"Protector de los Indios" y luchador por la justicia en las relaciones entre españoles e indios. En cierto sentido, de todas las cuestiones debatidas por los pensadores de España y América, fue la más importante la de la justicia de los hechos españoles. Entre los polos de materialismo y justicia, de conquista y humanitarismo, ocupó la historia, en el concepto de Las Casas, un lugar especial. Por eso raramente se ha considerado a Las Casas como historiador en el sentido estricto y verdadero. Claro que su *Historia de las Indias* tiene graves deficiencias. En lo que toca a su estructura, parece muy confusa. No es una obra objetiva. Dice Salas, apropiadamente, que ha sido construida como un sermón, un sermón que sigue aún suscitando polémicas. Pero a pesar de todo eso, a pesar de los errores históricos de Las Casas —sus exageraciones numéricas y "la colosal mortandad de indios que argumenta"— está Salas fundamentalmente de acuerdo con él. "Las Casas indudablemente exageró", dice, "y en buena hora. Tenía una lucha que ganar y no era un mero historiador, ni un humanista cínico y elegante".

La obra de Salas tiene importancia no sólo por los escritores de quienes se ocupa, sino porque tiene un lugar entre un grupo de "historias de la historiografía", tal como las de Ramón Iglesias sobre Pedro Mártir y González de Oviedo, y Lewis Hanke sobre Las Casas.

Son de aplaudir especialmente los apéndices, que presenta para cada uno de los tres cronistas un índice y lista de fuentes.

CHARLES GIBSON
State University of Iowa,
Iowa, City, Iowa.

JOSÉ MARÍA OTS CAPDEQUÍ. *España en América. El régimen de tierras en la época colonial.* Fondo de cultura económica. México, Buenos Aires, 1959.

Durante años ha sido el profesor J. M. Ots Capdequí uno de los historiadores más ilustres en el campo del derecho español en las Indias. Su mayor obra *El estado español en las Indias,* se publicó por primera vez en 1941. Un estudio suyo muy importante para cualquier investigación de las instituciones jurídicas en la historia americana es *Manual de historia del derecho español de las Indias y del derecho propiamente indiano* (1945). El mismo autor publicó en 1946 una valiosa serie de conferencias sobre *El régimen de la tierra en la América española durante el período colonial,* obra que se ofreció como uno de los pocos estudios sobre los problemas generales de las tierras coloniales.

La presente obra, *España en América,* también trata del tema de las tierras coloniales. Sobre la importancia del asunto durante los tres siglos de la colonia no cabe duda. Cuando llegaron los españoles, a fines del siglo XV, habitaban las tierras de América las poblaciones indígenas, a quienes faltaron completamente tales conceptos complejos como los de las composiciones o tierras realengas. Sucedieron entonces las conquistas. ¿De quiénes fueron las tierras de América y cuáles fueron los "títulos" de España después de la conquista? ¿Cómo pudieron

tomar pie en la colonia las instituciones territoriales de España? ¿Cómo se adecuaron el derecho institucional de España y la codicia privada de los pobladores al continente enorme de América?

En su esencia, la respuesta jurídica a estas preguntas fue sencilla. Todas las tierras americanas fueron consideradas como la *regalía* de la corona de Castilla, precisamente por virtud del descubrimiento y de las conquistas. No quiere decir esto que las tierras de América pertenecieron personalmente al rey. Fueron del patrimonio de la corona y del "Estado", y como tales tuvieron que ser adquiridas por personas particulares por medio de normas jurídicas especiales. Por eso los mismos descubrimientos y conquistas dependieron formalmente de las capitulaciones, o contratos entre el rey y los particulares. (Verdad que en la práctica los descubrimientos y las conquistas algunas veces precedieron a las capitulaciones correspondientes). Generalmente los descubridores y conquistadores recibieron grandes tierras en la forma de propiedad personal y a la vez la facultad para repartir tierras entre sus compañeros. Así tuvieron lugar inmediatamente los repartimientos de tierras en territorios nuevamente descubiertos —pero no en perjuicio de los indios, por lo menos según los textos de las capitulaciones, y no con jurisdicción sobre los habitantes. Las mercedes de encomiendas, que sí concedieron tal jurisdicción, no tuvieron que ver jurídicamente con la propiedad de la tierra. El autor, en el primer capítulo, cuenta la historia de las leyes sobre poblaciones y descubrimientos anteriores a 1573, fecha de las conocidas Ordenanzas en las cuales se intentó por primera vez una amplia estructuración jurídica de esta materia. Pocos preceptos distintos de los anteriores aparecieron durante el largo siglo, desde 1573 hasta la Recopilación de Leyes en 1680, seguramente porque la mayor parte de América ya se hallaba bajo el régimen español a fines del siglo XVI.

Además de las capitulaciones de los reyes y los repartimientos de las tierras hechos por los conquistadores, se realizó la adquisición de tierras privadas mediante mercedes o gracias. Se dieron tierras en dos formas: las peonías relativamente pequeñas, y las caballerías, que fueron más grandes. Ordenaron tales mercedes los reyes, los virreyes, y a veces otras autoridades, y tuvieron las mercedes un carácter gratuito, porque lo importante al principio fue poblar las tierras nuevas y no recompensar la hacienda real. Pero durante este proceso de población, la tierra aumentó de valor y las propiedades tuvieron, hasta fines del siglo XVI, no solamente el "valor en uso" acostumbrado, sino también un "valor en cambio", por medio de venta. Así se hicieron grandes permutas sin incrementar el erario real. La "reforma" tuvo lugar en la famosa cédula de 1591, que estableció una nueva manera de adquisición del dominio privado de las tierras: la pública subasta.

Cosa algo semejante y con el mismo motivo de ganancia fue la composición, institución de los siglos XVII y XVIII. Sin conceder nuevo título originario, ésta convirtió una situación de hecho, la posesión, en una situación de derecho, el dominio. Mediante el recurso de la composición se obtuvo —mejor, se compró— el título correspondiente, muchas veces después de la "posesión" de los terrenos durante años.

Casi no hubo alteración desde el siglo XVI hasta principios del siglo XIX en la doctrina jurídica sobre las tierras de los indios. Los indios fueron protegidos por

las leyes. Sus resguardos mantuvieron su carácter comunal. Sin embargo se puede ver claramente en los pleitos entre indios y otras personas el proceso de desintegración de las tierras de los indios. En mi parecer, muy acertadamente dice el autor: "En esta desintegración de los resguardos —y en las leyes desamortizadoras— y no en las encomiendas, como equivocadamente se ha sostenido por algunos autores, hay que buscar las causas históricas principales de la formación de muchos de los latifundios en los países hispanoamericanos."

Con todo, debe recordarse que esta obra es primeramente una historia del derecho. El autor escribe más sobre lo que se ordenó en España que sobre lo que se hizo en América. Sus fuentes principales son las cédulas y demás leyes, no los documentos de ventas o de herencias o de arrendamientos en América. No trata de las fincas de la colonia como instituciones estrictamente históricas, sino como instituciones jurídicas. Así tiene la obra, a pesar de sus citas documentales, un carácter algo especulativo desde el punto de vista de la realidad histórica. Sabe bien el autor que hubo un "posible divorcio en este como en otros casos, entre el *hecho* y el *derecho*." Pero lo que estudia es el derecho.

CHARLES GIBSON
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.

AMBROSIO RABANALES: *Recursos lingüísticos, en el español de Chile, de expresión de la afectividad.* Editorial Universitaria, S. A. Santiago de Chile, [Separata del *Boletín de Filología.* Tomo X, 1958], 1959.

El trabajo que reseñamos intenta y consigue dar cuenta ordenada, sistemática y bien documentada de las expresiones que en el lenguaje chileno señalan la carga afectiva que soporta el hablante en el momento de hablar, a la vez que las explica.

El trabajo se ha hecho sobre la base de material lingüístico correspondiente a "la 'clase media' (empleados y profesionales) y la 'clase popular' (obreros urbanos y campesinos) de Chile (en la provincia de Santiago sobre todo)", según nos dice el señor Rabanales en su Introducción (p. 206). Este material ha sido tomado de la literatura "criollista" chilena —y movimientos afines— y de las investigaciones personales del autor en el terreno mismo (p. 206).

Nos faltaba un libro como éste, con observaciones sobre material de primera mano, que diera cuenta del aspecto afectivo de nuestro lenguaje en forma seria y convincente. Aparte de su significado científico, la tarea es importante, porque, aunque sea cierto que quizá no hay expresión sin afectividad, es difícil encontrar otro pueblo cuyas actividades lingüísticas estén más continua y conscientemente dirigidas a expresar la afectividad propia o despertar la ajena que las de los chilenos.

El sistema de ordenación y exposición del señor Rabanales es rigurosamente científico. Ha dividido su material en cuatro secciones que agotan el ámbito de posibilidades expresivas sin dejar residuo. Sólo una cosa inexplicada hemos encon-

trado en la prmera de estas secciones —recursos fonéticos—, y es la inclusión allí de las expresiones lingüísticas que los campesinos han acuñado partiendo del grito de ciertos pájaros; en efecto, no queda claro de qué manera el campesino expresa su afectividad interpretando semánticamente el grito de las aves. La omisión es particularmente notable por encontrarse en medio de un trabajo que explica en forma muy clara la manera de operar de la afectividad en todos los demás casos.

La primera de las cuatro secciones se refiere a los *recursos fonéticos* y estudia las sustituciones de una expresión por otra cuando ellas obedecen a razones de sonido, los procedimientos rítmicos, las interjecciones y la interpretación lingüística del grito de las aves.

La segunda sección estudia los *recursos morfológicos* e incluye la derivación, la composición y la flexión nominal y verbal. Es ésta la más breve de las cuatro partes del trabajo (10 pp.).

La tercera, *recursos sintácticos*, está subdividida en 10 partes, y aquí incluye el señor Rabanales la Iteración o Repetición, contra la opinión de Ch. Bally que él mismo cita (p. 251, n. 71). Mientras para Bally lo más importante de las repeticiones del tipo *no, no* es su carácter rítmico, para el autor, lo que "se expresa por la repetición lingüística" es "el énfasis en lo conceptual" (p. 251).

La cuarta y última de las secciones trata de los *recursos léxicos* de la expresión de la afectividad, y ellos son, para el autor, aquellos "en que la significación 'objetiva' de los términos desempeña el papel preponderante" (p. 273).

Terminemos, pues, diciendo que el señor Rabanales pone en manos del público especializado una muy considerable cantidad de material lingüístico ordenado sistemáticamente, analizado y explicado con el rigor que tal tipo de trabajo requiere, y en una obra excelentemente documentada, provista de abundantes notas y pulcramente impresa.

JORGE GUZMÁN,
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa.

OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad.* Segunda edición revisada y aumentada, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

Octavio Paz, poeta, se dio a conocer como ensayista en 1950[1] con el libro que ahora aparece en segunda edición, revisada y aumentada. Aumentada, en verdad, con todo un ensayo (cap. VIII, "Nuestros días", pp. 156-174) que aparece aquí por primera vez. Hay que hacer notar, sin embargo, que el título de este ensayo en la primera edición lo llevaba el capítulo VII, que aquí aparece bajo el epígrafe "La inteligencia mexicana" (pp. 135-155). El capítulo VIII de la edición primitiva se conserva con el mismo título, mas no como capítulo sino como Apéndice. Reorganización que da a la estructura de la obra cierta estudiada simetría.

Los cambios que hemos notado en esta segunda edición del conocido libro de Octavio Paz van desde la simple substitución de ciertas palabras[2] hasta la in-

corporación (o supresión) de párrafos enteros. El capítulo primero, "El pachuco y otros extremos" ha quedado intacto, excepto por dos notas (pp. 13 y 20) y un párrafo (p. 16) en el que se compara al pachuco con la presa que se adornara para llamar la atención de los cazadores. Los capítulos II y III, "Máscaras mexicanas" y "Todos santos, día de muertos" han sido levemente retocados; no así el siguiente, "Los hijos de la Malinche", el cual va aumentado con párrafos (pp. 73-77) que amplían y consolidan las ideas expuestas.[3] Lo mismo sucede con el capítulo V, "Conquista y Colonia", que nos parece ser el que contiene mayor número de cambios.

Es de interés cotejar las dos ediciones, ya que anotando los cambios podemos trazar la evolución del pensamiento del autor. Notamos, por ejemplo, que ha cambiado sus ideas acerca de la supervivencia del fondo religioso precortesiano en el México de hoy. "Es sorprendente —dice en la p. 109 de la primera edición— la persistencia del fondo religioso precortesiano". La frase, en la segunda edición, aparece así: "No es sorprendente, en estas circunstancias, la persistencia del fondo precortesiano" (p. 96). En los capítulos VI y VII, "De la Independencia a la Revolución" y "La 'inteligencia' mexicana" (nuevo título), hay también ampliación y clarificación de las ideas expuestas en la primera edición, especialmente acerca de la Reforma (pp. 115-116), la dictadura de Díaz (pp. 117-118) y la Revolución (p. 113). Al mismo tiempo, se suprimen las referencias a Torres Bodet y su labor educativa (p. 145; 1ª ed., pp. 156-158). En el nuevo capítulo, "Nuestros días", el autor hace una brillante exposición de los problemas (sobre todo económicos) de México, vistos desde una perspectiva internacional.

A pesar de los cambios anotados, la posición de Paz es esencialmente la misma. Como es bien sabido, el libro desarrolla dos temas que, aunque no se cruzan, convergen hacia un mismo punto. Los primeros cuatro capítulos son un brillante análisis del carácter del mexicano; los cuatro restantes una interpretación de la Historia de México desde el punto de vista de la personalidad del mexicano. Los dos temas convergen hacia el Apéndice, "La dialéctica de la soledad", síntesis de las ideas expuestas a través del libro. Para su interpretación del carácter del mexicano Paz hace uso de ideas germinadas por el grupo de pensadores mexicanos pertenecientes a la generación de Samuel Ramos; mas no las presenta como simples reflejos sino como filosofía integral propia, valorada por la meditación creadora. En su interpretación de la historia mexicana Octavio Paz es un digno descendiente de don Justo Sierra y don Antonio Caso.

La importancia del libro de Paz la podemos observar en las obras de los jóvenes escritores mexicanos. En una novela recién publicada, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, uno de los personajes, Zamacona (cuya filosofía nos hace pensar en Paz), lleva bajo el brazo *El laberinto de la soledad;* otro, Ixca Cienfuegos, tiene una misión en la vida: desenmascarar a sus compatriotas. Las ideas, aquí, nos parecen reflejar lo expuesto por Paz en el segundo capítulo de su obra, que a la vez refleja las ideas de Rodolfo Usigli.[4] En verdad, toda la novela de Fuentes refleja el pensamiento del libro de Paz. Lo mismo puede decirse de otros jóvenes escritores, en cuyas obras es fácil espigar las ideas procedentes del pensamiento de Paz.

Hace diez años, cuando *El laberinto* apareció por vez primera, la mayor parte

de las ideas en él desarrolladas eran palpitantes; no ocurre hoy lo mismo. El estrafalario tipo llamado "pachuco", especie de gaucho de las grandes urbes californianas, ha desaparecido del escenario. El tema del "malinchismo" ha perdido su vigencia. A pesar de ello, el libro todavía puede ser leído con provecho. Sus capítulos, densos de contenido y escritos en prosa fuerte y sobria, muestran que Octavio Paz es un pensador original y profundo. Su posición enteramente independiente (ver cap. VIII) es digna de respeto y atención. Si, como se ha dicho, algunas de las ideas han dejado de tener actualidad, no por ello podemos decir que el libro todo no sea un documento indispensable para comprender no solamente "lo mexicano", sino también para ilustrar la busca agónica que el autor hace de sí mismo.

LUIS LEAL
University of Illinois,
Urbana, Illinois.

NOTAS

[1] La primera edición de esta obra fue publicada por *Cuadernos Americanos;* según el colofón, el libro se terminó de imprimir el 15 de febrero de 1950 en los Talleres de la Editorial Cultura. Sin embargo, a la vuelta de la anteportada, leemos: "Copyright, 1947, by *Cuadernos Americanos*", lo que ha dado lugar a confusiones. ¿Estaba el libro listo ese año o se trata de un error? Nos inclinamos a lo primero.

[2] Ejemplo: En la primera edición, al referirse a la sociedad Colonial mexicana, había escrito: "Un mundo suficiente, cerrado al exterior, pero abierto al Cielo" (p. 104); en la segunda edición leemos: "Un mundo suficiente, cerrado al exterior pero abierto a lo ultraterreno" (p. 91).

[3] Se desliza en la p. 72 lo que nos parece ser un error: "Mas lo característico del mexicano reside, a mi juicio, en la violenta, sarcástica humillación de la madre y en la no menos violenta afirmación del Padre". En la primera ed. (p. 86) en vez de "humillación" leemos "negación" que nos parece más adecuado.

[4] *Cf. El gesticulador* (México, 1947), y "Rostros y Máscaras" en *México, realización y esperanza* (México, 1952), pp. 47-55.

ALEGRÍA FERNANDO, *Breve historia de la novela hispanoamericana.* Manuales Studium. 10. México, 1959.

Los manuales Studium de las Ediciones De Andrea, publicados bajo la experta dirección de Pedro Frank de Andrea, se están convirtiendo en las guías más adecuadas de información y criterio sobre los diversos aspectos de la cultura hispánica, con especial énfasis en la literatura de los países de Iberoamérica. El ensayo hispanoamericano, el teatro, las revistas, la literatura antillana, el teatro español, la literatura chilena, el cuento, la novela, la poesía y el teatro mexicanos, tienen ya manuales que son exposiciones bien documentadas, sintéticas, com-

pletas, sin fárrago, fáciles de manejar, útiles siempre. De Andrea es un profundo conocedor de cuanto "scholar", norteamericano o de la América Hispánica, de Canadá o de iItalia, de España o de cualquier otro país del mundo, se dedica a los estudios hispánicos; está en contacto personal, epistolar, con todos ellos. Siendo él mismo un erudito y fino catador de esta dispersa y vasta materia por la que transitamos, puede elegir con certeza al especialista de cada tema. Y así lo hace. Sus manuales resultan, pues, libros especializados, hechos con todo rigor crítico y bibliográfico; en una palabra: son imprescindibles.

La elección de Fernando Alegría para hacer el manual dedicado a la novela hispanoamericana no pudo ser más acertada. Novelista de varias obras que la crítica reciente ha ponderado con toda justicia, investigador de otros tantos libros con que el artista demuestra que también puede ajustarse a un orden académico. Alegría era, sin duda, la persona indicada. Y a fe que este manual no puede ser más provocador y rico en toda clase de sugestiones. En verdad es todo un tratado sobre la novela en Hispanoamérica, expuesta con criterio cronológico-estético y con un conocimiento exhaustivo de la bibliografía sobre el asunto. En un prefacio breve y agudo expone el autor los motivos que le decidieron a escribir sobre tan abrumadora materia, resume sus ideas de enfoque y hace justicia a los investigadores que le precedieron, especialmente a Luis Alberto Sánchez y a Arturo Torres Ríoseco. Luego el libro se desarrolla en dos partes, la primera dedicada al siglo XIX, y la segunda al XX; 9 capítulos para la primera, y 4 para la segunda. Una "bibliografía mínima", seleccionada con pericia magistral, un "apéndice", un "índice de novelistas" y otro de "materias" completan el volumen de 280 páginas —¡tanto material en tan poco espacio!—, que se maneja con gusto, rapidez y precisión.

La división del libro en dos partes es lógica, así como son acertados los títulos de cada capítulo y la extensión dedicada a cada uno de ellos. Por lo menos, no nos atrevemos a ponerle un solo pero a la primera parte, donde Alegría está tratando con obras y autores ya juzgados y cuyos puestos en nuestras letras no parece que puedan ser fundamentalmente modificados. La segunda parte, en virtud de una proximidad que se nos viene encima y nubla fácilmente nuestra perspectiva, dará pie a comentarios contradictorios. Si éstos se hacen de buena fe, servirán para cumplir los fines que el mismo Alegría anticipa al final de su prefacio: "Tengo la esperanza de que este libro sea como los trajes que se compran a los niños de desarrollo rápido: *creceáor,* y que en futura edición pueda corregirse, ampliarse o disminuirse" (p. 8). Con una inteligencia de sabueso que sale a olfatear la presa que persigue el cazador —y aquí el cazador es el mismo sabueso— nuestro crítico se mide ante el lector, en sus virtudes y alcances, méritos y deficiencias, objetivamente, con dignidad, sin alardes, pero tampoco sin esa falsa modestia con la que suelen encubrirse los ingenuos y aun los mediocres. Alegría ha trabajado con una probidad que merece todo nuestro respeto, nuestra admiración y nuestra gratitud. Porque es realmente empresa de novela, y hasta de novelería, ésta de arriesgarse en tan fabuloso viaje de exploración. El libro es una maravilla de saber, pero sobre todo una demostración de capacidad para sortear dificultades insospechadas e insalvables. Atreverse con centenares de novelistas y mi-

les de novelas es ya una aventura. Y si reconocemos —como no queda otro remedio— que gran parte del esfuerzo no puede ser recompensado con una calidad y un goce estético innegables, se comprenderá porqué somos tan entusiastas de una labor como la que estamos ponderando. Vendrán —estamos seguros y así lo espera Fernando Alegría— quienes con "ojo de notario" —la frase está en la página 5 del prefacio— perseguirán al ave rara que no aparece a tiro de escopeta, o clamarán por aquella otra que ha ido a ocupar un puesto que no le corresponde. A estos cazadores de pájaros perdidos, a estos degolladores de inocentes, no les pedimos piedad, por cierto, porque no le hace falta a un hombre de letras que ocupa el puesto del autor de *Caballo de copas;* pero sí que traten de probar, en lo que intenten quitar o poner, una honestidad pareja a la que se evidencia en cada página de esta *Breve historia de la novela hispanoamericana.*

Por último, como no sabemos de otra persona que haya puesto por escrito tanto conocimiento y tan convincente juicio sobre este tema, para que la crítica sea realmente utilizable en futuras reediciones de este libro tan necesario, nos permitimos sugerir que cada especialista de la novela de cada uno de los países hispanoamericanos envíe al autor sus notas críticas con generosidad y nobleza. La cultura de la América Hispánica exige y merece esta colaboración. Por nuestra parte, con todo respeto y tan sólo por responder al pedido del propio Alegría y a los propósitos que hemos enunciado, daremos una lista de autores argentinos que creemos merecen ser considerados para una futura edición. Son: Eduardo Acevedo Díaz (h), el autor de *Ramón Hazaña y Cancha larga,* que causó tanto escándalo con motivo de habérsele otorgado el premio nacional frente a un rival que se llamaba nada menos que Jorge Luis Borges. Abelardo Arias, autor de tres novelas de mucho interés, pero sobre todo de *Alamos talados,* deliciosa historia de un joven que pasa de la adolescencia a la juventud, llena de poesía, de honda humanidad y de un estilo de alta calidad. En la A también faltan Martín Aldao, y, sobre todo, Roberto Arlt. En la B: Leónidas Barletta, Silvina Bullrich, Fausto Burgos; en la C: Arturo Capdevila y Susana Calandrelli; y sin seguir con todo el abecedario: Guillermo House, seudónimo del coronel Agustín G. Casá, Carlos Alberto Leumann, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, Murena, Mazzanti, Manuel Peyrou, Roger Pla; Bernardo Verbitsky, David Viñas, etc., etc. ¿Que, es una historia de la novela hispanoamericana y no argentina? No veo por qué un autor tiene que ser importante para la Argentina y no para Chile y el resto del mundo. Es o no es novelista, sin más limitaciones que las de sus valores como tal. La importancia se la dan los asteriscos, aunque no creamos en ellos. Cuestión de guía, de orientación, más que de importancia.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

ARROM, JUAN JOSÉ, *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultutura.* Anuario Bibliográfico Cubano. La Habana, 1959.

El teatro hispanoamericano tiene en Juan José Arrom, profesor cubano que enseña en la Universidad de Yale, a su más diligente investigador. *Certidumbre de América* trae dos capítulos dedicados al teatro: "Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII", que se publicó en esta revista (núm. 37) en 1953, y "Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica", que ya habíamos leído en *Hispania,* número de febrero de 1953. Pero el libro abarca un registro más amplio, pues ahora Arrom busca entrar en zonas de pensamiento y formulación ideológica donde la cultura no puede definirse por lo meramente descriptivo e histórico-documental. Arrom ha hecho un balance hasta cierto punto definitivo del teatro hispanoamericano; por lo menos lo es en el período colonial. Sabemos que está haciendo lo mismo con la poesía, con un enfoque que ya hemos señalado al reseñar *La literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert (en esta misma revista, núm. 45): el de prestar más atención a las creaciones de origen popular y no confrontables con las modas europeas. El estudio titulado "Raíz popular de los *Versos sencillos* de José Martí" es una excelente muestra de lo que se puede hacer en la tarea de buscar lo que es propio de nuestra cultura. Bien documentado en los romanceros, cancioneros, coplas, folklore, tradición oral, Arrom prueba que Martí elaboró su obra con elementos de raigambre popular, y que ha habido en la faz creadora del mártir cubano, "un innegable proceso de fertilización" (p. 71), como no era menos de esperar". Es raíz de raza, identidad de pueblo, sentir hispánico...", dice (p. 80), para concluir: "La crítica ha señalado en los *Versos sencillos* posibles influjos de Heine y de Bécquer, lo cual no es extraño dada la comunidad de gustos y preferencias entre el poeta criollo y los dos europeos. Pero más que esos influjos pesa en los *Versos sencillos* la raigal presencia de lo popular... Martí es Martí porque en sus versos, como en su vida, ha sido fiel a la más alta tradición del espíritu y de la lengua de su pueblo" (p. 81).

Si bien de muy diversa índole, el erudito estudio sobre "Criollo: definición y matices de un concepto" (aparecido en *Hispania,* núm. de junio de 1951) tiene una muy parecida finalidad. Porque en la precisión del concepto de lo criollo puede estar muy bien el principio de una *certidumbre de América,* o viceversa. El concepto ha sido seguido por Arrom en textos que comienzan en la conquista y terminan en Jorge Luis Borges. Admirable su erudición y convincente en su totalidad las conclusiones. "Presencia del negro en la poesía folklórica americana" es otro ejemplo de cómo Arrom maneja la erudición para un fin de afirmación ideológica de mayor alcance cultural. El negro ha estado presente en la sociedad hispanoamericana desde las primeras mezclas iniciadas por los conquistadores y ha sido un factor muy importante en su desarrollo. El negro es también pueblo, quiéranlo o no los racistas. La literatura popular y folklórica está llena de su presencia, y a veces en frutos artísticos de más alta calidad y trascendencia que las declamaciones retóricas, falsas e insinceras de pretendidos cantores de nuestra independencia o libertad. "Imagen de América en el cancionero español" nos habla de una relación indestructible de sangre, lengua, religión, ideas y sentimientos entre España y el mundo por ella descubierto. "Hombre y mundo en los cuentos

de Garcilaso", así como "Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica", es una demostración de que la *criolledad* no es un mito, sino la realidad palpable, la existencia de esa certidumbre de América que a todos nos convence. El capítulo que cierra el libro, "Hispanoamérica: carta geográfica de su cultura" es la síntesis de esta actitud y de este convencimiento de Arrom. La *certidumbre,* que ya vieron otros grandes "buscadores de nuestra América", está en una verdad básica: la unidad cultural; pero esa unidad no es uniforme, sino variedad, dentro de la cual caben las diversas formas de expresión diferenciable que el autor expone y determina. Esta idea de la variedad en la unidad ya la habían visto nuestros mayores, pero ha cobrado fuerza desde Martí y, más próximos a nosotros, en páginas imperecederas de Baldomero Sanín Cano, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Vasconcelos, Carrera Andrade, etc. El estudio de Arrom se une a esa corriente de ideas, con seriedad científica en cuanto al elemento probatorio y fervor de honda meditación en el programa activo de hacer valer lo que "Nuestra América" vale. Bienvenido este libro aleccionador y que sea seguido por todos los hijos de esta tierra, sin rubores ni apostasías.

ALFREDO A. ROGGIANO
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA PUBLICACION EL DIA 29 DE JUNIO DE 1960, EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL CVLTVRA, T. G., S. A., AV. REPUBLICA DE GUATEMALA Nº 96, DE LA CIUDAD DE MEXICO, D. F. SU TIRADA: 1,000 EJEMPLARES.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

MEMORIAS
de los congresos del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Memoria del Primer Congreso: Volumen de más de 200 páginas, con trabajos de Alfonso Reyes, Torres Ríoseco, Manuel Pedro González, Mariano Picón Salas, etc. Pídalo a la Librería Universitaria, Justo Sierra 16, México 1, D. F. ..... 1.75 Dls.

Memoria del Segundo Congreso: Un volumen de más de 400 páginas, con trabajos de los más reputados especialistas en literatura iberoamericana. Pídalo a The University of California Press, Berkeley 4, California ..... 3.50 Dls.

Memoria del Tercer Congreso: Un volumen de 250 páginas, con trabajos de A. Reyes, Gilberto Freire, Afrânio Peixoto, Federico de Onís, Chacón y Calvo, Zum Felde, etc. Pídalo a Tulane University, New Orleans. En U. S. A. ..... 3.00 Dls.
En los demás países ..... 2.00 Dls.

Memoria del Quinto Congreso: Dedicado a *La Novela Iberoamericana*, véase anuncio, en página 391.

Pedidos a:
Myron I. Lichtblau
Hall of Languages, Syracuse University, Syracuse 10, New York.

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA
PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO,
ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo* XIX.
Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*
Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*
Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*
José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*
Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*
José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*
Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*
Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*
José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*
Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*
Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*
Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS
ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA

La Unión Panamericana, Washington, D. C., ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS de los Congresos Internacionales de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.

Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio del ejemplar: 0.25 de dólar.

EDICIONES DE ANDREA

Ediciones limitadas de 250 a 950 ejemplares.
Precios indicados en U. S. Dls.
Máximos descuentos a libreros

ULTIMOS VOLUMENES PUBLICADOS

COLECCION STUDIUM

20) Monguió, L., *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española.* $2.00.
21) Leal, L., *Bibliografía del cuento mexicano.* En colaboración con Emory University, 1958. $2.00.
22) Marín, D., *Lope de Vega.* $2.60.
23) Montesinos, José F. *Ensayos y estudios.* Ed. J. Silverman. $2.90.
24) Carter, B. G., *Revistas literarias de Hispanoamérica.* $4.80.
25) Dunham, L., *Manuel Díaz Rodríguez, Vida y obra.* $1.60.
26) Mead, R. G., *Temas hispanoamericanos.* $2.40.

MANUALES STUDIUM

1) Torres-Ríoseco, A., *Breve historia de la literatura chilena.* $1.60.
2) Leal, L., *Breve historia del cuento mexicano.* $1.45.
3) Mead, Jr. R. G., *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* $1.45.
4) Dauster, F., *Breve historia de la poesía mexicana.* $2.00.
5) Jones, W. K., *Breve historia del teatro latinoamericano.* $2.50.
6) Parker, J. H., *Breve historia del teatro español.* $2.40.
7) Olivera, O., *Breve historia de la literatura antillana,* 1957. $2.50.
8) Magda Esquivel y Lamb *Breve hist. del teatro mexicano.* $2.00
9) Brushwood y Rojas Garcidueñas *Breve hist. de la novela mexicana.* $2.25
10) Alegría, F. *Breve historia de la novela hispanoamericana.* $3.20.

ANTOLOGIAS STUDIUM

3) Leal, Luis, *Antología del cuento mexicano.* $1.45.
4) Marín, Diego, *Poesía española. Estudios y Textos.* $3.85.
5) Jones, W. K., *Antología del teatro hispanoamericano.* $3.20.
6) Carrasquilla, Tomás, *Seis cuentos,* $2.55.
7) Lamb, R. S., *Antología del cuento guatemalteco.* $1.80.

BIBLIOTECA MINIMA MEXICANA

15) Bermúdez, M., *Los mejores cuentos policiacos mexicanos.* $0.65.
23) Arellano, J., *Poetas jóvenes de México.* $0.65.
26 y 27) Carballo, E., *Cuentistas mexicanos modernos.* Amplio prólogo, 2 vols. $1.30.
31 y 32) Vigil, J. M. *Nezahualcóyotl. El rey poeta,* 1957. $1.30.

LOS PRESENTES

70) Bruno, R. L., *Ocelótl, Novela.* $1.00.
71) Banda Farfán, R. *Cuesta abajo, Novela.* $1.20.
72) Córdoba, L., *Lupe Lope.* $0.65.
73) Ochoa, S. E., *Desasimiento,* Cuentos. $0.80.
74) Cardona Peña, A., *Poesía de pie.* $0.80.
75) Balseiro, J. A., *Vísperas de sombra.* $0.80.

COLECCION LITERARIA

1) Iduarte, A., *Un niño en la revolución mexicana.* $0.80.
2) Reyes, Alfonso. *Quince presencias.* (Cuentos). $1.45.
3) Martínez, J. L., *Problemas literarios.* (Aspectos lit. Méx.). $1.45.
4) Bioy Casares, A., *Historia prodigiosa.* Cuentos. $1.20.
5) Anderson Imbert, E., *Los grandes libros de Occidente,* 1957. $2.50.
6) Aguilera Malta, D., *Trilogía ecuatoriana.* $1.00.

...And bear in mind that we supply most American, and European universities with all Mexican books. Correspondence in English. Mail us your desiderata and request our lists. Special discount to librarians, professors and bookdealers.

LIBRERIA STUDIUM
Apartado Postal 20979, Adm. 32. México 1, D. F., México.

Antología General de la Literatura Española

Angel del Río, Columbia University
Amelia A. de del Río, Bernard College

This month will see the publication of the first volume of a completely revised and reset edition of this famous anthology. Volume One covers Spanish literature from the earliest times to 1700, and has been amplified by the addition of selections from two plays by Calderón. Volume Two, to be published later in the year, provides new selections from Tamayo y Baus and Ramón de la Cruz, and gives greater emphasis to the writings of the Quinteros, Baroja, Martínez Sierra, Azorín, Valle-Inclán, and Unamuno. Whenever a selection has been taken from a larger work, the editors have written a synopsis of what precedes the selection and of what follows, thus placing the selection in context and making it much more meaningful to the student.

Literatura Hispanoamericana Antología e Historia

Enrique Anderson-Imbert, University of Michigan
Eugenio Florit, Bernard College

In the summer, Holt will publish this new, two-volume anthology of Spanish-American literature, similar in scope and interest to the del Río anthology of Spanish literature. Each volume will contain nearly 800 pages, and will present chronologically selections from great Spanish- American poets and prose writers from earliest times to the present. The emphasis is placed on original writings, but the editors have provided useful summaries in Spanish of the literature of each period which show the social, economic, religious, and political factors existing at the time and their influence on literature. Teachers of courses in Spanish-American literature will find this comprehensive text admirable for class use and invaluable as a reference work.

HENRY HOLT AND CO., INC.

383 Madison Avenue, New York 17, N. Y.

LA VOZ

Algunas historias literarias

Babín, María Teresa. PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA (Historia, artes, literatura, costumbres), 509 págs. Profusión de ilustraciones. Tela . . . $ 7.00

Flores, Angel, HISTORIA Y ANTOLOGIA DEL CUENTO Y LA NOVELA EN HISPANOAMERICA. 696 págs. Tela . 8.00

García López, José, HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. 593 págs. con 300 dibujos de autores y portadas de libros. Tela 10.00

González López, Emilio, HISTORIA DE LA CIVILIZACION ESPAÑOLA, 739 págs. con 100 ilustraciones, bibliografía e índice onomástico. Tela 10.00

Hamilton, Carlos, HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. Primera parte: Colonia y Siglo XIX. Tela 5.00

Manrique Cabrera, Francisco, HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA. 384 págs. Tela 6.00

Novelas

Arenal, Humberto, EL SOL A PLOMO. Primera novela de la reciente revolución cubana. Ha sido traducida al inglés y al italiano. Edición inglesa, italiana o española . . . 1.50

Laguerre, Enrique A., EL LABERINTO. Novela que plantea los problemas de la libertad individual y colectiva en una república del Mar Caribe. La mejor novela de Laguerre hasta la fecha. Hay traducción inglesa. Edición inglesa o española, en tela 3.50

Sender, Ramón, REQUIEM PARA UN CAMPESINO ESPAÑOL. Edición bilingüe inglés-española en un tomo. *En prensa*

Pidan catálogo de nuestras ediciones bilingües y catálogos generales.

LAS AMERICAS PUBLISHING, CO.

249 west 13th Street, New York 11, N. Y.

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES & LITERATURES

Editors:

OTIS H. GREEN, ARNOLD G. REICHENBERGER, GUSTAVO CORREA.

Subscription price: $7.50 per year.

BENNETT HALL

University of Pennsylvania,

Philadelphia 4, Pennsylvania.

BULLETIN OF HISPANIC STUDIES

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

Editor
ALBERT E. SLOMAN
University of Liverpool

Editorial Committee: NARCISO ALONSO CORTES, WILLIAM C. ATKINSON, REGINALD F. BROWN, MANUEL GARCIA BLANCO, IGNACIO GONZALES-LLUBERA, A. A. PARKER, J. W. REES, P. E. RUSSELL, WALTER STARKIE, EDWARD M. WILSON.

Annual subscrption, postage included: £2, $6.00 or 325 pesetas. Write *Bulletin of Hispanic Studies*, University Press, 123 Grove Street, Liverpool 7.

LA NUEVA DEMOCRACIA

Revista Trimestre

Artes y Ciencias... Filosofía y Letras...
Religión y Humanidades...

Subscripción: Dos dólares al año.

Cheques y giros postales se han de dirigir a
LA NUEVA DEMOCRACIA

475 Riverside Drive. New York 27, N. Y.

Director: ALBERTO REMBAO

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

D. W. McPheeters, Chairman Editorial Board
Frederick H. Jackson, Secretary
Benjamín F. Bart, Review Editor

For all matters concerning circulation and subscription, address:
Syracuse University Press, Syracuse University, Syracuse 10, New York.
Please send all editorial material to the Secretary

ASOMANTE

Revista trimestral literaria

●

La edita la

ASOCIACION DE GRADUADOS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

●

Fundada en 1945

Directora *Nilita Vientós Gastón*

Subdirectora: *Manolita S. Pérez Marchand*

Dirección: Apartado 1142,

San Juan, Puerto Rico.

ESTACIONES

REVISTA LITERARIA DE MEXICO

Aparecerá con el ritmo de las estaciones del año

Editor:
ELIAS NANDINO

Jefe de Redacción:
ALI CHUMACERO

En venta en la República Mexicana:
Librería ZAPLANA, San Juan de Letrán 41.

Suscripciones y canje:
(Correspondencia, giros por suscripciones):
Dr. Elías Nandino, Calle Revillagigedo 108-202
Apartado Postal 2848 Teléfono 13-55-82

Precio por ejemplar	$10.00
Suscripción por un año	40.00
Suscripciones del extranjero	Dólares 4.00

FRANZ C. FEGER

17 E. 22 Street

New York 10, N. Y.

●

ANGEL FLORES: *Historia y Antología del Cuento y la Novela en Hispanoamérica.* N. Y., 1959, 695 pp., bound $8.00

HELENA PERCAS, *La Poesía Femenina Argentina* (1810-1950) 738 pp., Madrid, 1958. $3.75

JULID CAILLET-BOIS, *Antología de la Poesía Hispanoamericana,* Madrid, 1958, 1987 pp., leather. $9.00

EDITORIAL CVLTVRA,

TALLERES GRAFICOS, S. A.

TELS.: 22-46-41, 22-08-32

GUATEMALA NUM. 96

MEXICO, D. F.

STATE UNIVERSITY OF IOWA

Ultimas publicaciones:

EDMUNDO DECHASCA: *Estructura y forma del Poema de Mio Cid.*

ALFREDO A. ROGGIANO: *Una obra desconocida del teatro hispanoamericano.*

Pedidos a:

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES,

State University of Iowa,

Iowa City, Iowa, U. S. A.

CUADERNOS AMERICANOS

La Revista del Nuevo Mundo

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

SUSCRIPCION ANUAL (6 volúmenes)

México	$	75.00
Otros países de América y España	Dls.	7.30
Europa y otros Continentes	„	8.80

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	15.00
Otros países de América y España	Dls.	1.40
Europa y otros Continentes	„	1.65

Ejemplares atrasados, precio convencional.
Los pedidos pueden dirigirse a la Av. Coyoacán Núm. 1035 o al Apartado Postal Núm. 965, México 1, D. F., República Mexicana.

QUADERNI IBERO - AMERICANI

LITERATURA, FILOLOGIA E HITORIA EN ESPAÑA, PORTUGAL E HISPANOAMERICA

Editor: G. M. BERTINI
Universidad de Turín (Italy)

Precio por ejemplar: 1 dólar.
4 dólares al año.

ARCSAL

VIA PO, 19 TURIN - ITALY

INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY
REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA

A journal containing articles, reviews, notes and selected bibliography with special emphasis on Latin America and inter-American relations. Featuring news reports about authors, publications and libraries provided by a staff of correspondents in forty-two nations and territories.

JAVIER MALAGÓN, *Editor.* JOSÉ E. VARGAS, *Assistant Editor.*

Published quarterly by the Division of Philosophy, Letters and Sciences, Department of Cultural Affairs, Pan American Union, Washington 6, D. C.

Subscription rates: $3.00 a year in the Americas and Spain; $3.50 a year in all other countries.

H I S P A N I A

The OFFICIAL QUARTERLY of the American Association of Teachers of Spanish and Potuguese

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, Editor, 1917-1926;
ALFRED COESTER, Editor, 1927-1941;
HENRY GRATTAN DOYLE, Editor, 1942-1948;
DONALD DEVENISH WALSH, Editor, 1949-1957.

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, ROBERT G. MEAD, Jr., Dept. of Romance Languages, University of Connecticut, Storrs, Conn.

Associate Editors, NICHOLSON B. ADAMS, L. L. BARRETT, DWIGHT L. BOLINGER, AGNES M. BRADY, D. LINCOLN CANFIELD, J. CHALMERS HERMAN, MARJORIE JOHNSON, GERALD M. MOSER, IRVING P. ROTHBERG, WILLIAM J. SMITHER, MARIAN TEMPLETON, GERALD E. WADE.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Conn.

HISPANIA appears four times a year, in March, May, September, and December. Suscription (including membership in the Association), $5.00 a year, $3.00 for students. Each number contains practical and helpful hints for teachers new to the field. For sample copies and information about subscription and membership in the Association, write to the Secretary-Treasurer, Laurel Turk, De Pauw University, Greencastle, Indiana.

Articles and news: *Editor*, Robert G. Mead, Jr., Dept. of Romance Lang., University of Conn., Storrs.

Books for review: Irving Rothberg, Dept. of Romance Lang., Temple Univ., Phila., Pa.

Advertising rates: George T. Cushman, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

REVISTA HISPÁNICA MODERNA

Fundador: FEDERICO DE ONÍS

Se publica trimestralmente. Dedica atención preferente a las literaturas española e hispanoamericana de los últimos cien años. Contiene artículos, reseñas de libros y noticias; textos y documentos para la historia literaria moderna y una bibliografía hispanoamericana clasificada. Publica periódicamente monografías sobre autores importantes con estudios sobre la vida y la obra, una bibliografía, por lo general, y unas páginas antológicas.

Director: ANGEL DEL RÍO — EUGENIO FLORIT

Subdirectores:

Secretaria: S. REDONDO DE FELDMAN — ANDRÉS IDUARTE

Precio de subscripción y venta:

6 dólares norteamericanos al año. Número sencillo 1.50 dólares; número doble: 3.00 dólares.

Hispanis Institute in the United States
Columbia University
435 West 117 Street
New York 27, N. Y.

BULLETIN HISPANIQUE

Revue trimestrielle, organe des hipanistes français ouvert à la collaboration étrangère

Comité Directeur:

Président: M. Bataillon, membre de l'Institut (Collège de France)
Secreétaire-Gérent: M. Salomon (Faculté des Lettres de Bordeaux)
Membres: Ch. V. Aubrum (Sorbonne)
P. Mérimée (Toulouse)
R. Ricard (Sorbonne)
A. Rumeau (Sorbonne)
J. Sarrailh, membre de l'Institut (Recteur de l'Université de Paris).
et Le Directeur des Annales, Doyen de la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Abonnements: France 15 NF.. Etranger 20 NF.
Administration et Centre de souscription directe:
Librairie Féret, 9, rue de Grassi, Bordeaux.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature and to promote cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the *Revista Iberoamericana* twice a year and sponsors the publication of noteworthy books by Iberoamerican authors —in their original language and in English translation—, and of learned works and textbooks.

Members of the Institute meet in Congresses every two years and are of two types: regular members who pay $6.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges, and libraries may become subscribers (at $6.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in the Institute.

Regular members and subscribers receive the forthcoming issues of the *Revista Iberoamericana* free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers)* receive, in addition, the forthcoming issues of all the publications of the Institute, such as the *Clásicos de América*, the *Proceeding of the Congresses*, etc., and their names will appear in the *Revista Iberoamericana* at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons*, we urge you to obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefits of our publications.

Name of regular member or subscriber ($6.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00 minimum) .....

.....

Address in full .....

.....

Please make your checks payable to the Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana and mail your dues to Professor Myron I. Lichtblau, Treasurer, Syracuse University, Syracuse 10, New York. All communications regarding the circulation and distribution of the publications of the Institute should also be addressed to Professor Lichtblau.